U d'/ of Ottawa
39003002553310

UNIVERSITAS
O. M. I.
OTTAWIENSIS

17-3-76

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lelabeurdelapros00abel

C 5 ½

10

Hommage confraterne

[illegible]

Le Labeur de la Prose

L'auteur et l'éditeur déclarent réserver leurs droits de traduction et de reproduction pour tous pays, y compris la Suède et la Norvège.

Ce volume a été déposé au Ministère de l'intérieur (section de la librairie) en mars 1902.

De cet ouvrage il a été tiré à part cinq exemplaires sur papier de Hollande numérotés et paraphés.

Gustave ABEL

Le Labeur de la Prose

Préface par Camille LEMONNIER

Université d'Ottawa
BIBLIOTHÈQUES
LIBRARIES
University of Ottawa

PARIS. — I
P.-V. STOCK, ÉDITEUR
(*Ancienne Librairie Tresse et Stock*)
27, RUE DE RICHELIEU.

1902

UNIVERSITAS
O. M. I.
OTTAWIENSIS
Universitas
BIBLIOTHECA

PN
.11
.A3

A MA CHÈRE FEMME

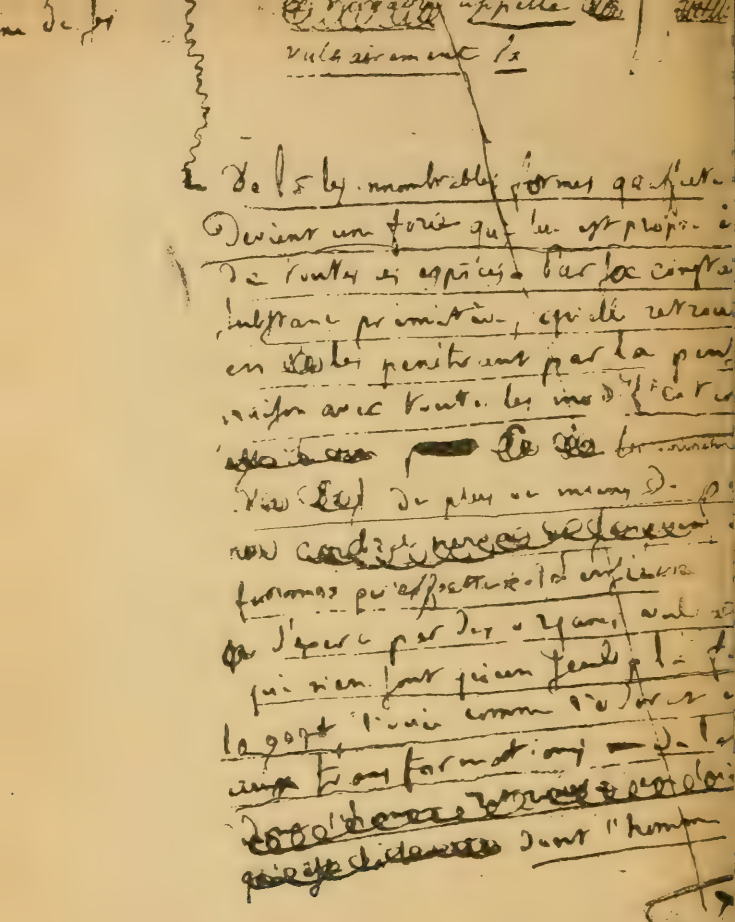
Compagne de mon labeur, à moi

G. A.

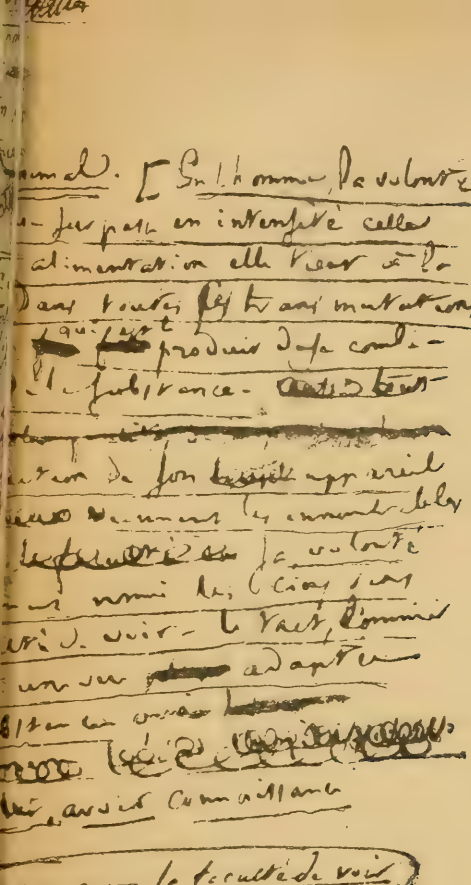
magnétique, etc. Ces transformations de la matière.

Notre cervelle est le matras où nous transportons ce que les diverses organisations absorbent de cette substance, et d'où elle sort [illegible]

Que perçoit l'homme? les sons par l'ouïe, la lumière par la vue, les parfums par l'odorat, et les formes par le tact. Toutes les choses qui tombent par la forme dans le domaine du [illegible] se réduisent à quelques corps élémentaires dont les principes sont dans l'air, dans la lumière ou dans les principes de l'air et de la lumière. L'infini de la musique se résume par les modifications du son; toutes les couleurs sont des modifications de la lumière, et tout parfum est



Reproduction d'une ép



e corrigée par Balzac.

~~paternel~~. D'ailleurs, le tanneur et sa femme, chérissant Louis comme on chérit un fils unique, ne ~~voulurent~~ le contrariait en rien. ~~Dès~~ dès l'âge de cinq ans, l'Ancien et le Nouveau Testament étaient tombés entre ses mains, et ce livre où sont contenus tant de livres avait décidé de sa destinée. Son enfantine imagination comprit-elle déjà ~~[illegible]~~ mondes? s'éprit-elle seulement ~~aux~~ romanesques attraits de ces poëmes tout orientaux? ou, dans sa ~~[illegible]~~ première, son âme sympathisa-t-elle avec le sublime religieux ~~épanché là par~~ des mains divines? Le reste de sa vie sera pour quelques lecteurs une réponse satisfaisante à ces conjectures. Un fait résulta de ~~[illegible] primordiales méditations [illegible] sacrés~~ Louis allait par tout Montoire, y quêtant des livres qu'il

PRÉFACE

PRÉFACE

J'étais alors un assez mauvais élève de rhétorique : je n'avais vraiment de goût que pour les livres ; une prose de Gautier et les vers de Hugo me procuraient des délices tendres et passionnées. Ce fut une période vertigineuse et trouble où je connus vraiment l'obsession du vocable. Un mot inconnu m'éveillait à des conjectures infinies ; il vivait et palpitait en moi comme une part de ma vie, ses correspondances s'étendaient à tout le monde sensible.

Les mots me révélèrent l'univers ; ils eurent pour mes soifs naïves d'inconnu toute l'émotion de la découverte de l'amour et de la vie. Je me les déclamais à moi-même dans le silence de ma petite chambre. J'en épuisais la musicalité, inductive de

significations vagues et illimitées. Rien que leur émission violente ou délicate, en vibrant sur mes nerfs, me suggérait des sensations rares et subtiles. Je m'exaltais de fièvre, d'héroïsme; ma sensibilité allait jusqu'aux larmes.

Plus tard seulement je songeai à les assembler en de patientes mosaïques. La prosopopée naquit, le sens laborieux du rythme grave, flexible, expressif, l'ardente aspiration à moduler le mouvement de ma pensée. Ce fut un nouveau tourment délicieux : le mot prit des aspects émouvants selon sa juxtaposition ; il eut, comme l'individu par rapport à la société, une vie de relation. En se sériant, il se rapprocha de sa fonction harmonieuse et définitive.

J'avais imaginé une méthode ; elle s'égala à une gymnastique intellectuelle. Tantôt il m'arrivait de prendre chez mes auteurs préférés une phrase ou un vers ; d'autres fois je m'en tenais à un simple énoncé. Dans les deux cas, je m'efforçais d'épuiser les variantes que suscitait en

moi l'idée. « La lune brille », « le tonnerre grondait au loin » ou tels autres verbalismes courants me fournissaient des thèmes. Les images, les analogies, toutes les ressources d'une rhétorique tumultueuse, plus éprise de grandiloquence que de précision, multipliaient le concept élémentaire. Des feuillets entiers se couvraient d'écritures qui renouvelaient, en les étendant, l'impression et les métaphores.

Je me persuade que cet exercice initial, comparable à des gammes et à des vocalises, ne me fut pas inutile : peut-être je lui ai dû dans la suite cette connaissance du métier littéraire qui me permit de ne point succomber dans mon effort pour exprimer la beauté protéiforme de la vie. Du moins m'initiai-je ainsi au nombre, à la plastique et à la couleur qui concourent à la beauté moderne du style.

Il y a, dans l'étude substantielle et informée qu'on va lire, une ligne de justesse absolue à propos des mots : l'auteur les appelle des « excitateurs d'idées ». C'est

là, je crois, la marque distincte de la spécialisation de l'écrivain. Le mécanisme cérébral est actionné par la vibration des mots : ils prennent une valeur représentative, proportionnelle à la nature, aux goûts, à l'âme de l'artiste littéraire. J'appelle écrivain un créateur de formes : celles-ci résultent de l'étendue et de la souplesse du vocabulaire plus encore que de l'abondance et de la force des idées. Elles sont adéquates à ce rythme intérieur qui constitue la personnalité foncière de l'homme de lettres et sans lequel il n'y a point de style. Elles étaient en lui avant l'idée et, comme c'est par des combinaisons de vocables qu'elles se manifestent, on peut dire qu'à la naissance des idées chez l'écrivain, préside la vie évocatrice du mot.

Le mot accouche l'idée : elle est à ce point tributaire de ses puissances que celles-ci s'étendent souvent à tout le livre et que la constance dans la couleur et le dessin du mot finit par caractériser son mode intellectuel. Il y a là une sorcellerie qu'ont subie les plus invincibles domina-

teurs. Et cette soumission aux vertus du mot s'explique par sa ductilité, son adaptation à l'idiosyncrasie individuelle, la plénitude de vie propre qui en fait un organisme. Rien n'est moins absolu : ses sens sont multiples, élastiques, relatifs, régis par les complémentaires, si variables qu'ils semblent avoir des âmes et des sexes différents selon l'état d'esprit avec lequel on les aborde.

Je n'ai jamais écrit un livre sans éprouver d'abord un travail mystérieux qui se pourrait comparer à une sorte de sélection instinctive des éléments de la réalisation. Des afflux de mots se présentaient, m'offraient des correspondances à mesure plus précises avec le sujet. Mes carnets, les marges de mes premiers feuillets se couvraient de vocables, unis par des synonymies de sensations. Il m'arrivait ensuite de suppléer à ces mouvements préliminaires par de fiévreuses recherches à travers le dictionnaire. A chaque découverte, les rythmes, les idées, les personnages, le décor obscurément

tressaillaient. Je goûtais cette vibration heureuse de la mise en train qui précède les défaillances et les mélancolies de l'élaboration.

Mes amis, mes jeunes confrères se rappellent sans doute encore l'insistance que j'apportais à leur recommander la lecture passionnée du dictionnaire. Elle avait été pour moi-même une source précieuse de jouissances, un renouvellement de mes ressources et de ma sensibilité, le trésor inépuisable de l'éloquence et du savoir humains. Je ne me plains pas d'avoir été trop bien écouté quelquefois : l'énormité du recueil où se décanta l'expérience des âges laisse un vertige ; la trouvaille ne va pas sans ivresse. C'est la cause de la congestion lexicologique qui tourmente les noviciats. Il convient d'exagérer d'abord l'étendue de son vocabulaire afin de n'en garder par la suite que les éléments expressifs.

L'abondance des mots s'apparie à l'abondance de la sensation vitale. Ensemble elles concourent au don d'universalité qui

est la majesté des grands écrivains. C'est par là qu'ils embrassèrent une vaste humanité. Aucun d'eux ne se localisa dans un département exclusif de la psychologie ni dans la spécialité des formules. C'est une forme de l'appauvrissement des cerveaux que de s'en tenir à une manifestation unique de la vie. L'anémie, la fatigue du labeur intellectuel ne se peuvent conjurer qu'en injectant dans la pensée un sang vital et renouvelé. Quand notre cœur, dans ses battements tumultueux, se suggère participer à la vie universelle, il y a indigence à ne posséder qu'un ventricule où retentisse la sensibilité. Tout homme est une condensation d'humanité simpliste et complexe ; mais le poète, le romancier, le dramaturge, l'homme prédestiné à extérioriser les aspects multiples de la vie est requis de posséder une âme s'il se peut dire ubiquitaire. Il ne pourrait la manifester sans une infinie variété de moyens expressifs. « Si par malheur j'avais un style, je m'efforcerais de l'oublier, » disait Beaumarchais. Il faut entendre par là

qu'il se défendait de n'avoir qu'un lobe émotif dans le cerveau, un seul angle visuel et la monotonie d'une même touche pour peindre le monde. Sainte-Beuve, lui, louait les écrivains chez qui « des formes nombreuses, faciles, vivantes sortent à tout instant et créent un monde au sein duquel eux-mêmes disparaissent ». Voilà une forte pensée : elle caractérise le créateur, l'évocateur des formes inépuisables de la vie.

Deux paroles, à propos de deux choses différentes, ne peuvent se ressembler et j'ai défiance de l'écrivain qui, en variant ses sujets, est incapable de varier leurs signes représentatifs dans l'écriture. La générosité, la puissance, les nerfs lui auront manqué, ou l'émotion concentrée, la force d'endosmose par lesquelles on s'assimile la nature en ses fuyantes correspondances. Je pense en arabesques luxuriantes et en musiques heureuses si c'est l'été ; les mots seront clairs, légers, attendris ; je me défends d'exprimer par de tels moyens les silences gelés de l'hiver. Le style est un rythme et

ce rythme est le mouvement même de mon âme en correspondance avec l'univers. Quand les recherches si intéressantes de M. Gustave Abel sur l'exemple des maîtres, n'aboutiraient qu'à fortifier de telles vérités, il leur suffirait pour n'être pas sans utilité.

Camille LEMONNIER.

INTRODUCTION

Le Labeur de la Prose

INTRODUCTION

Parfois, l'enseignement de la littérature présente des lacunes. Ce n'est point tout d'être initié à quelques faits marquants qui caractérisent la vie d'un auteur illustre, de savoir la date de sa naissance et de sa mort, de connaître les pages apologétiques d'un feuilletonniste à la mode ou les amères sévérités d'un Zoïle impuissant, de posséder de mémoire toute la nomenclature de ses œuvres, voire de les avoir lues. Il ne suffit pas non plus d'être à même d'apprécier la marche de l'histoire littéraire depuis l'époque où des troubadours de génie commençaient à bégayer une langue encore abrupte et diffuse jusqu'au jour où elle arriva à l'apogée de

son épanouissement. Quand le professeur ne dispose que d'une parole sèche et monotone et n'est point doué lui-même de cette riche imagination dont il doit célébrer les merveilles chez les autres, son enseignement apparaît sous les dehors d'un lamentable squelette. Et, lors même qu'il a le don de répandre des grâces dans ses entretiens et que d'un souffle lyrique il transporte son auditoire, il parvient seulement à draper d'éclatants oripeaux cette ossature décharnée : Racontant la vie d'un écrivain, il se borne à la mettre en relief sous des couleurs aimables, mais s'abstient de faire revivre cette vie.

Que n'entreprend-il devant ses élèves la résurrection magique des chefs-d'œuvre qui semblent à tout jamais figés dans les in-octavo de sa bibliothèque ? Que ne les campe-t-il derechef dans le milieu où ils furent créés ?

Pour bien comprendre nos grands littérateurs, il est indispensable de pénétrer dans leur intimité, de connaître leur tempérament, leur caractère, de les suivre dans leurs joies comme dans leurs douleurs, de s'en-

quérir des influences qu'ils ont subies, des amis qui les soutenaient en même temps que des adversaires qui se sont acharnés contre eux, semant leur chemin d'obstacles et de traîtrises. L'œuvre est le résultat de toutes les excitations du milieu ambiant. Un esprit original est presque toujours un sensitif. Les nerfs jouent chez lui un rôle aussi considérable que le cerveau ; ils intensifient l'inspiration que le cerveau a fait jaillir. Comment donc est-il possible de porter un jugement sur une production littéraire, quand on ignore toutes les circonstances qui l'ont fait naître ? Le médecin doit s'informer des faits pathologiques qui ont précédé une maladie. Le génie, cette maladie divine dont ne souffrent que quelques rares privilégiés, ne possède-t-elle pas également ses prodromes ? Voilà où devraient porter les investigations d'une critique vraiment rationnelle. Nous détenons — principalement au sujet de l'histoire des lettres modernes — des trésors de souvenirs, de mémoires, de correspondances, de documents de toute nature. Ils jettent une lumière éclatante sur les périodes d'enfante-

ment littéraire, car ils nous montrent l'ouvrier devant son établi. Nous y voyons le poète, se mouvant dans ses rêves, poursuivi par la hantise de sa pensée, façonnant quelquefois ses vers tandis qu'il se promène tout seul, la nuit, à plein ciel, sans autres témoins que les étoiles. Nous le voyons enivré ou martyrisé par ses amours, environné d'opulence ou de misère. C'est ainsi que nous sommes capables de scruter et d'analyser l'existence tout entière de l'écrivain. En portant le scalpel dans ses passions, nous comprenons son œuvre. L'anatomie de son cœur est l'explication de son intelligence. Léon Daudet a eu bien raison d'écrire dans son livre : Germe et Poussière : « *On ne peut dire qu'un homme est autre ou différent de son œuvre, car cette œuvre, c'est sa cervelle déroulée* ».

Le rôle que je me suis assigné dans ce travail est bien modeste. Il m'a suffi de faire ressortir combien les plus grands prosateurs endurent de fatigues et de souffrances pour produire les œuvres qui font au suprême degré notre émerveillement. Leur labeur est

une torture morale où ils aiment se délecter comme à une pure jouissance. Ils supportent la tyrannie du verbe avec la soumission d'un esclave que le maître fouette jusqu'au sang. Ils cherchent une volupté intellectuelle dans les affres de leur imagination affolée.

La parole imagée d'un dicton populaire ne dit-elle pas que la myrrhe ne distille qu'en faisant une blessure à l'arbre qui la produit ?

En sorte que toutes ces féeries de l'imagination qui éblouissent le lecteur et dont les belles envolées le captivent en lui faisant passer les heures douces et agréables, ont souvent coûté autant de peine, dans la sphère de l'intelligence, qu'en déploie le laboureur qui tire la charrue ou le manœuvre, asservi à la force physique, auquel le travail roidit les muscles et courbature les membres.

L'écrivain est le manœuvre de la Pensée.

J'ai donc entrepris de faire connaître un côté curieux de la physiologie de quelques écrivains — mais ce côté seul.

Je me suis adressé directement aux sources les plus autorisées, ne craignant pas de

mettre au pillage tous les documents qui me sont tombés sous la main. J'ai profité largement des moindres reliques, « plus précieuses pour nous que toutes les chartes et que tous les traités, car elles racontent le labeur du génie » — c'est ainsi que s'exprime fort remarquablement Paul Bourget, dans ses Sensations d'Italie (1) *à propos des papiers delaissés par Balzac et qui furent pieusement recueillis par le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul, cet érudit d'une si grande distinction et auquel les lettres françaises doivent une vive reconnaissance.*

J'ai divisé mon étude en plusieurs parties qui, dans ma pensée, contribuent toutes au même but : l'exaltation du labeur d'écrire. Je ne me suis pas seulement attaché à épingler quelques opinions qui tiennent le travail et la patience en profonde estime, j'ai tâché également d'analyser les diverses phases de la production littéraire. En sorte que les chapitres de cet ouvrage sont devenus un essai de critique dont je suis redevable beaucoup

(1) p. 163.

plus aux grands maîtres de la langue qu'à moi-même.

J'espère que la mosaïque de citations que j'ai rassemblées dans le coup de feu de mon étude, ne paraîtra pas trop fastidieuse. L'intérêt en sauvera probablement la longueur. Il m'a suffi de les coordonner et de les enchâsser pour en faire valoir l'éloquence.

La profonde leçon qui s'en dégage portera-t-elle quelque fruit ? Peut-être. Le travail de manœuvre intellectuel rebute les esprits les mieux doués. Aussi la connaissance approfondie de la langue française a-t-elle toujours été négligée, faute d'une suffisante préparation. C'est ce qui a conduit sans doute Paul Louis Courrier à écrire cette parole d'une apparence si paradoxale : « Les gens qui savent le grec sont cinq ou six en Europe ; ceux qui savent le français sont en plus petit nombre. »

Aujourd'hui surtout nos littérateurs se signalent par une déplorable facilité. Quand on jette un coup d'œil sur nos catalogues mensuels, on reste ébaubi. L'apparition des livres nouveaux devient une invasion, une

marée montante dont on ne saurait prévoir le point culminant. Quel labeur gigantesque, mais inféconds, ne représente pas ce ramas de nouvelles, de bluettes, de vaudevilles, d'élucubrations quelconques coupées en chapitres ! Ce flot diluvien de jeunes auteurs atteints de littératurite aiguë, serait-il vraiment travaillé par cette conviction indéracinable qu'il fait l'ascension de la gloire ?

Bien des jeunes gens quittent le collège l'âme enflée d'un bel enthousiasme. Un prix de composition française remporté au concours les hausse tout de suite, à leurs yeux, à la taille des plus grands écrivains : ce vain succès les grise. Ils se croient aussitôt des poètes ou des romanciers de la plus large envergure. S'ils n'ont pas encore égalé l'éclat des Hugo et des Balzac, cela ne tardera guère. Les livres, à la toilette pimpante et battant neuve, exposés à la vitrine du libraire, ont pour eux d'étranges attirances. Ils envient la place qu'ils occupent, et, du coin de l'œil, ils désignent celle qu'ils voudront un jour : là, bien en vue des promeneurs s'attardant aux devantures, forçant les

regards des plus distraits. Ils voient déjà leur nom imprimé tout vif en grands caractères. Non seulement ils désireront leur œuvre placée en vedette, tout le long du jour, mais encore, le soir, la souhaiteront-ils bien éclairée et non pas enfouie dans un coin d'ombre. La couverture qu'ils lui destinent sera couleur saumon ou bouton d'or. Leur imagination en a supputé le nombre d'exemplaires, et, se dressant en pied sur le socle de leurs espérances, ils escomptent bonnement leur réputation future. — Cependant, combien parmi nous saraient écrire au sortir du collège ? Nous croyons souvent que pour devenir un écrivain de talent, il suffit d'avoir devant soi une écritoire et une ramette de papier, d'être armé d'une excellente plume et d'avoir la tête pullulante et débordante d'idées folles. Or, l'originalité de la pensée reste inféconde si l'auteur ignore toutes les ressources de sa langue ; le fond d'une œuvre semble parfois bien faible et bien incolore, quand elle n'est pas revêtue d'une forme saisissante, qui, comme à l'emporte-pièce, lui donne le caractère d'une réelle per-

sonnalité. Et c'est pourquoi un critique a eu raison de dire : « La vigueur de la pensée fait son mérite, mais la vigueur de l'expression fait son succès.» Mais aussi, pour arriver à cette beauté de la forme, que d'efforts à déployer, et que d'obstacles à vaincre !

Je trouve encore une observation très vraie dans un article publié par la Nouvelle Revue *sous la signature de M. Antoine Albalat : « La littérature, dit-il, a été le refuge de ceux qui pensent que tout le monde pouvait écrire, parce que tout le monde pouvait s'instruire. C'est depuis ce moment que le talent court les rues. »*

Une autre réflexion, qui corrobore cette manière de voir, est empruntée à Francisque Sarcey, dans un des nombreux articles qu'il a donnés à la Revue Bleue *sous le titre de :* Comment je devins conférencier : *« L'esprit chez nous court les rues ; il y a du talent un peu partout. Le génie même n'est pas absolument rare. Ce qui l'est réellement, c'est l'obstination énergique et patiente dans une même idée (1) ».*

(1) 8 juillet 1891.

Qu'est-ce qui surnagera plus tard au-dessus de l'énorme amas de productions qui distingue notre époque ? Le souci de la phrase cessera-t-il un jour d'être le caractère de la littérature de l'avenir, quoi qu'en pense Zola ? Il serait à coup sûr téméraire de se prononcer à ce moment. L'harmonie de la forme et la distinction de l'expression ne manqueront point, à mon sens, de rester en honneur dans les lettres françaises, sans qu'elles puissent confiner à une verbolâtrie de commande. Mais ce qui surtout survivra à tous les tâtonnements auxquels nous assistons, ce sera l'Idée sortant triomphante de la gangue où elle reste parfois emprisonnée. Elle déchirera les fausses étiquettes en se débarrassant de ses entraves. La clarté reprendra tout son empire. Nous traversons une période de transition pendant laquelle la langue se retrempe à des forces nouvelles et rassemble des richesses artistiques de meilleur aloi. Je crois que les œuvres prochaines auront une portée sociale plus grande. On y sentira battre plus fortement le cœur humain. Il est impossible que le mysticisme et

l'idéalité pure accaparent tout entier le champ littéraire. Une leçon réconfortante pour l'humanité finira sans doute par se dégager des rêves du poète. Alors, apparemment, il ne faudra plus être initié à des arcanes ésotériques pour comprendre. Tout être qui souffre ou qui s'éjouit trouvera dans le livre des consolations ou des ivresses de bonheur. Je pense également que les haines violentes qui nous déchirent ne sauraient rester éternelles. Il est vrai, les classes de la société sont ameutées les unes contre les autres. Tout le monde semble anxieux et plein de défiance. Chacun croit voir un ennemi dans son voisin. Mais tôt ou tard une détente se produira. Et qui sait si une littérature où l'Idée pourra revendiquer une influence plus grande ne préparera pas le règne de la fraternité ?

Quoi qu'il en soit, l'écrivain ne saurait assez réfléchir à cette parole si juste de Vacquerie : « Le style n'existe pas plus sans l'idée que l'idée sans le style (1). »

(1) *Profils et Grimaces*, p. 92.

Il ne faut donc pas que nous consacrions à la forme seule tout notre labeur et que le souci de l'expressivité absorbe notre intelligence entière. La beauté du verbe doit servir à faire valoir l'Idée. La phrase n'est qu'un écrin ; l'Idée est le bijou. C'est l'Idée surtout qui domine en souveraine. Son rayonnement illumine les œuvres où éclate sa majesté. C'est en elle que les rénovateurs placent leur unique espoir. Quand elle est féconde et généreuse, elle renferme virtuellement dans ses flancs l'avenir même des civilisations futures. Son action irrésistible gagnant de proche en proche les esprits les plus rebelles, elle finit par s'introniser partout où elle pénètre. Elle devient la prêtresse inconsciente des peuples. Elle les régente et les transforme. Elle chante dans le vers ; elle gouaille dans la comédie ; elle s'indigne dans la satire. Poètes et prosateurs, vouez-lui votre culte, élevez-lui des temples, car c'est l'Idée qui révolutionne le monde !

I

Patience et Labeur

CHAPITRE PREMIER

PATIENCE ET LABEUR

C'est particulièrement pour les lettrés, épris de documents et de curiosités littéraires, que j'ai développé le sujet de ce livre. La matière en est vaste et instructive. Je n'en ai pas extrait tout ce qu'elle peut donner. Je me suis borné à colliger un certain nombre de glanures que j'ai faites au hasard de mes recherches. Cette étude n'est donc qu'une cueillette, qu'un grappillage accompagné, de-ci, de-là, de quelques réflexions que je me suis permis d'aventurer. Mais si je n'ai pas l'ambition d'être complet, j'avoue franchement qu'il en est une autre qui me tient à cœur. Ne voulant pas uniquement m'acoquiner à cette maraude lit-

téraire, pillant et picorant un peu partout sur mon passage, j'ai entrepris de prouver quelque chose : à savoir, qu'écrire n'est pas toujours aussi facile que d'aucuns le pensent. Si je parviens à démontrer cette vérité à mes lecteurs, je n'aurai pas inutilement noirci du papier.

Ce premier chapitre, qui est le fondement même de toute mon étude, se compose avant tout d'une grande accumulation de textes et d'exemples qui mettent en lumière l'opiniâtreté dont tant d'hommes illustres ont fait preuve pour réaliser leur œuvre.

Si l'on ne peut contester que la langue française soit réellement admirable ; s'il est vrai que nous sommes en droit de montrer pour elle presque autant d'enthousiasme que le poète André Chénier en éprouvait pour le grec, ce langage divin et enchanteur,

> Le plus beau qui soit né sur les lèvres humaines,

elle est cependant hérissée d'étonnantes

bizarreries qui rendent son étude fort malaisée. Son maniement est à la fois une science et un art. Balzac a déclaré qu'il a été sept ans à comprendre ce que c'est que la langue française (1). Dans son beau livre *La Philosophie de l'Art en Grèce* (2), H. Taine expose en quelques lignes quelle somme de labeur elle exige de ceux qui veulent la connaître : « Il faut quinze ans à un écrivain pour apprendre à écrire, non pas avec génie, car cela ne s'apprend pas, mais avec clarté, suite, propriété et précision. C'est qu'il est obligé de sonder et d'approfondir dix ou douze mille mots et expressions diverses, d'en noter les origines, la filiation, les alliances, et de rebâtir à neuf et sur un plan original toutes ses idées et tout son esprit. »

En sorte que, selon H. Taine, quinze ans de travail sont indispensables pour savoir le français, alors que, de l'avis de Balzac, il faut sept ans rien que pour en pénétrer l'esprit... Cependant, à en juger

(1) TAINE, *Essais de critique et d'histoire*, p. 91.
(2) Page 101.

d'après une lettre écrite par l'auteur de *Cousin Pons* au *Constitutionnel*, le temps assigné par H. Taine serait encore au-dessous de la vérité! Disons pour l'intelligence du texte qui va suivre, qu'un correspondant du *Constitutionnel* avait reproché à Balzac d'avoir fait donner par Napoléon Ier au général Hulot le titre de comte de Forzheim, nom dont la signification devait lui être assez déplaisante. Il avait également fait observer que les Français ont tort de négliger les langues étrangères.

« Je déclare, répondit le romancier, ne savoir aucun mot d'allemand. Il m'est d'ailleurs impossible de me livrer à l'étude de cette magnifique et très estimable langue, tant que je ne saurai pas parfaitement la langue française ; et je la trouve si peu maniable après *vingt ans* d'études, que je ne pense pas, comme mon bienveillant critique, que nous autres Français nous sachions notre langue ; si nous ne savions que cela, nous le saurions mieux (1). »

(1) Lettre reproduite à la fin de *La Cousine Bette*. — Voir

Quoi qu'il en soit, nous comprenons que le chiffre de Taine ne corresponde pas avec celui de Balzac, puisque celui-ci n'a pas toujours été d'accord avec lui-même. N'a-t-il pas écrit dans les *Petites misères de la vie conjugale* (1) : « Il est difficile d'être un écrivain et de connaître la langue française avant une *douzaine* d'années de travaux herculéens » ?

Ce qui distingue surtout Balzac sous ce rapport, c'est qu'il n'était jamais satisfait de ce qu'il avait écrit. Les épreuves d'imprimerie qui nous sont conservées en offrent un frappant témoignage. Il les renvoyait sans cesse à son imprimeur, surchargées de corrections et d'adjonctions, de telle sorte que la dernière ne ressemblait souvent plus à la première à la suite d'une élaboration aussi ardue, d'un aussi pénible enfantement. Mais pourquoi s'inquiéter de la façon dont s'est opérée cette

Le Constitutionnel, du 10 octobre 1846. Consulter à ce sujet l'*Histoire des œuvres de Balzac*, par le vicomte de Spœlberch de Lovenjoul.

(1) P. 105.

admirable genèse, si la littérature a gagné à ce prix un des plus purs et des plus grands génies qui l'aient illustrée ?

Un pareil exemple est d'un précieux enseignement pour ceux qui pensent que l'écrivain arrive sans effort à la renommée. La parole de Buffon n'était pas loin d'être fondée quand il disait : « Le génie, c'est la patience. « Et que l'on ne pense pas que cet avis soit isolé. Beccaria était convaincu que tous les hommes pourraient être poètes ou orateurs, de même que Locke, Helvétius et Diderot croyaient que chacun possède en soi le génie. D'après Flaubert : « A force de courage, de travail, d'entêtement, on parvient à faire bon avec une vocation ordinaire (1). » Je dois cependant à la vérité de dire que Voltaire ne paraît pas se rallier à cette théorie. Voici ce qu'il écrivit à M. Daguin : « Vous citez M. de Chamberlain, auquel vous prétendez que j'ai écrit que tous les hommes sont nés avec une égale

(1) Lettre à Louis Collet, *Correspondance*, II, p. 103.

somme d'intelligence. Dieu me préserve d'avoir jamais écrit cette fausseté. J'ai, dès l'âge de 12 ans, senti et pensé tout le contraire. » J'ai trouvé dans une lettre de Voltaire un détail intéressant sur sa manière d'écrire (1).

« Vous voyez, dit-il à son correspondant M. Colini (auquel il avait demandé de changer des vers qu'il lui avait envoyés), que je me contente difficilement. Je fais vite et je corrige longtemps. » Et nous croyons que Voltaire ne se contentait pas plus facilement comme prosateur que comme poète, malgré le nombre énorme de volumes qu'il a écrits.

Le mot de Buffon peut paraître empreint d'exagération, et l'on pourrait soutenir qu'il est nécessaire de porter en soi le germe de dispositions tout à fait exceptionnelles. Combien ne s'en trouve-t-il pas qui s'épuisent à la tâche et ne font rien qui vaille ! Au moins faut-il que l'inspiration parvienne à dérober au feu sacré quel-

(1) Année 1763 de la *Correspondance*.

ques-unes de ses étincelles. Quoi qu'il en soit, beaucoup d'auteurs, comme nous venons de le voir, acceptent l'aphorisme. Balzac lui accorde son appui en ces termes : « Buffon l'a dit : Le génie, c'est la patience : La patience est en effet ce qui, chez l'homme, ressemble le plus au procédé que la nature emploie dans ses créations. » Les de Goncourt ont également écrit dans leur livre *Idées et Sensations* : « Quelques hommes montrent ce que la volonté peut donner de talent, et tout ce que la patience peut prêter de génie. » Et Stendhal dans ses *Lettres intimes* : « L'éducation seule fait les grands hommes ; par conséquent, on n'a qu'à vouloir pour devenir un grand génie ». Le même auteur dit dans un autre passage de ce livre : « Les grandes passions viennent à bout de tout : de là, on peut dire que quand un homme veut *vivement* et constamment, il parvient à son but ».

Et Cuvier : « C'est la patience d'un bon esprit, quand elle est invincible, qui

constitue véritablement le génie. » Et les frères de Goncourt dans leur *Journal* : « C'est une grande force morale chez l'écrivain que celle qui fait porter sa pensée au-dessus de la vie courante, pour la faire travailler libre et dégagée. Il lui faut s'abstraire des chagrins, des ennuis, des tribulations, des malaises de l'existence, à l'effet de s'élever à cette sérénité cérébrale où se fait la conception, la création... Et ce n'est pas, croyez-le, une opération mécanique et de simple application comme de faire une addition (1). » Toutefois, Renan ne semble pas exiger cette sérénité dans l'exécution : « La souffrance, dit-il, crée l'esprit, le mouvement intellectuel et moral (2) ». — « L'énergie seule aime l'énergie (3) », a déclaré Barbey d'Aurevilly.

De Maistre a indiqué d'une façon fort expressive ce qu'il faut faire pour réussir :

(1) Année 1862, p. 21.

(2) *Feuilles détachées*, p. 442.

(3) *Les Œuvres et les hommes*. Littérature épistolaire, p. 44.

« Savoir attendre, c'est le grand secret du succès (1). » Cet extrait de la lettre que Jules Janin adressa à un jeune musicien désespéré nourrissant des idées de suicide, est également une excellente leçon pour ceux qui débutent : « J'ai été aussi malheureux que vous ; j'ai gagné cinquante francs par mois dans une pension de Chaillot où j'enseignais le grec et le latin à des enfants mal venus. Eh bien, je travaillais aux leçons six fois par semaine, et c'était un rude orchestre à conduire. Aussitôt que ma tâche était accomplie, je me mettais à l'œuvre pour mon propre compte et j'étudiais (2) ». Voici ce qu'écrit Emile Zola : « Travaillez, tout est là. Ne comptez que sur vous. Dites-vous que si vous avez du talent, votre talent vous ouvrira les portes les mieux fermées, et vous mettra aussi haut que vous méritez de monter. » Et ailleurs : « Le pire des malheurs pour un débutant est d'arriver

(1) Voir Samuel SMILES, *Self Help*, p. 101.
(2) Lettre du 15 septembre 1838.

et de réussir trop vite. Il faut savoir que derrière toute réputation solide, il y a vingt ans d'efforts et de travail (1). » — La pensée seule, sans cesse concentrée sur le même objet, peut également produire des effets merveilleux. On demanda un jour à Newton comment il était arrivé à faire ses extraordinaires découvertes : « En y pensant toujours », répondit-il. Le peintre Chenavard s'est rencontré avec le grand mathématicien, quand il a dit : « On ne peut s'imaginer tout ce que l'on trouve dans une idée en y pensant toujours. »

Il est certain que bien écrire ne signifie pas seulement connaître à la perfection la *Grammaire des Grammaires*, savoir construire et aligner un nombre déterminé de phrases auxquelles Noël et Chapsal n'auraient rien trouvé à reprendre, posséder une orthographe impeccable. L'orthographe, en effet, n'est au style que ce que le cadre est au tableau. Les solé-

(1) *Le Roman expérimental.*

cismes n'ont pas empêché les *Mémoires* de Saint-Simon d'être une œuvre géniale.

Ce qui est vraiment indispensable, c'est d'avoir à sa disposition un arsenal de mots assez fourni pour que l'on puisse y trouver, à point nommé, l'expression la plus appropriée à sa pensée et traduire les nuances les plus délicates du sentiment. L'écrivain qui sait tirer le meilleur parti de sa langue est celui qui en a dévoilé tous les secrets. Elle ressemble à une mine qui ne consent à livrer ses richesses qu'au prix des plus grands efforts. Mais dès qu'on a trouvé le filon et extrait le métal précieux, dès que les trésors s'offrent à profusion, l'Art sort triomphant des luttes qu'il a fallu soutenir. Le lecteur se doute rarement des fatigues intellectuelles qui sont cachées dans chaque ligne, dans chaque mot des œuvres qu'il admire le plus. Il n'a pas assisté au labeur déployé, à la lente préparation, à la ciselure patiente ! Il ignore les veilles et les insomnies que ces pages ont parfois

coûtées à leur auteur. Mais qu'importent les déboires et les souffrances qu'entraîne cette culture intensive de l'esprit si l'on sent en soi les forces voulues pour créer une belle floraison littéraire ?

« Le souci de la phrase restera toujours un des caractères de notre littérature française », a dit E. Zola dans un bel article de critique reproduit dans le supplément du *Figaro* du 22 décembre 1878. Des écrivains ont poussé cette préoccupation du verbe extrêmement loin, de même que d'autres, pour dire vrai, se sont plutôt ingéniés à le négliger. Parmi ces derniers, je citerai en passant Stendhal qui n'attachait guère d'importance à la forme, bien que ses œuvres lui aient également occasionné beaucoup de labeur. Ce témoignage de Prosper Mérimée est très précieux (1) : « Quelques négligences que l'on remarque dans ses ouvrages, dit-il, ils n'en étaient pas moins longuement travaillés. Tous ses livres ont été copiés plusieurs fois

(1) *Notes et Souvenirs.*

avant d'être livrés à l'impression ; mais ses corrections ne portaient guère sur le style. Il écrivait toujours rapidement, changeant sa pensée et s'inquiétant fort peu de la forme. Il avait même du mépris pour le style et prétendait qu'un auteur avait atteint la perfection lorsqu'on se souvenait de ses idées sans pouvoir se rappeler ses phrases. » Stendhal écrivit du reste lui-même ces lignes curieuses à un de ses correspondants : « Vous recevrez *L'Amour*. Ne vous mêlez nullement des corrections. Je me fiche des fautes d'impression (1). »

L'opinion de L. Veuillot est en quelque sorte hybride sous ce rapport. Voici un passage des plus intéressants puisé dans son livre *Les Libres penseurs* (2) : « Ce que tu auras fait avec beaucoup de plaisir ou beaucoup de peine, jamais ne sera complètement mauvais. La page raturée, refaite, recopiée, est la bonne ; la page

(1) *Correspondance*, 56e lettre.
(2) Chapitre XXI du livre I.

tracée d'un seul jet, sans points, sans virgules, sans ratures, sans orthographe, est l'excellente. Oh ! que l'idée est pleine là où elle n'a pas donné le temps d'achever les mots ! Porte de confiance à l'imprimeur ces feuilles choisies. Que peut te demander le public quand tu ne lui donnes rien que tu n'aies écrit ou la sueur au front, ou le sourire sur les lèvres, ou la pitié dans le cœur et les larmes aux yeux ? »

Cependant, Veuillot était pour son propre style d'une grande sévérité. Jules Lemaître écrit à son propos dans *Les Contemporains :* « Veuillot est soucieux de pureté et même de purisme, jusqu'à faire volontiers la leçon aux autres là-dessus — mais d'un purisme large et dont les informations remontent au moins jusqu'au XVe siècle. Il est aussi préoccupé et presque à l'excès de l'harmonie du style, très rigoureux sur ce point, sévère aux cacophonies (cf. *Odeurs de Paris*, p. 213). Sa prose est impeccablement musicale. »

Les laborieux que nous citerons encore appartiennent à toutes les périodes de l'histoire littéraire. C'est surtout à leurs œuvres que je désire emprunter mes citations. Montesquieu a dit dans son livre *L'esprit des Lois* : « Vous lirez cet ouvrage en quelques heures, mais il m'a coûté tant de travail que mes cheveux en ont blanchi. » Quant à J.-J. Rousseau, nous possédons les détails les plus instructifs sur la manière dont il rendait sa pensée. Les *Confessions* renferment des passages d'un haut intérêt. Ceux qui sont reproduits ci-après présentent le travail d'élaboration de cet admirable prosateur sous des couleurs vraiment dramatiques (1) : « Deux choses presque inalliables s'unissent en moi sans que j'en puisse concevoir la manière : un tempérament très ardent, des passions vives, impétueuses, et des idées lentes à naître, embarrassées, et qui ne se présentent qu'après coup. » Et plus loin : « Mes idées s'arran-

(1) Les *Confessions*, Ire partie, livre III.

gent dans ma tête avec la plus incroyable difficulté : elles y circulent sourdement, elles y fermentent jusqu'à m'émouvoir, m'échauffer, me donner des palpitations ; et, au milieu de toute cette émotion, je ne vois rien nettement, je ne saurais écrire un seul mot, il faut que j'attende. Insensiblement ce grand mouvement s'apaise, ce chaos se débrouille, chaque chose vient se mettre à sa place, mais lentement, et après une longue et confuse agitation. » Et plus loin encore : « De là vient l'extrême difficulté que je trouve à écrire. Mes manuscrits, raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables, attestent la peine qu'ils m'ont coûtée. Il n'y en a pas un qu'il ne m'ait fallu transcrire quatre ou cinq fois avant de le donner à la presse. Je n'ai jamais pu rien faire la plume à la main vis-à-vis d'une table et de mon papier ; c'est à la promenade, au milieu des rochers et des bois, c'est la nuit dans mon lit et durant mes insomnies, que j'écris dans mon cerveau : l'on peut juger avec quelle lenteur, surtout pour

un homme absolument dépourvu de mémoire verbale, et qui de la vie n'a pu retenir six vers par cœur. Il y a telle de mes périodes que j'ai tournée et retournée cinq ou six nuits dans ma tête avant qu'elle fût en état d'être mise sur le papier. »

On sait que peu d'écrivains eurent autant le culte de la phrase que Pascal. « C'est un des princes du style, dit de lui Paul Bourget (1). On sait aujourd'hui à quel acharné travail est due la phrase qu'il écrit. Le vulgaire s'imagine que la prose est plus flottante que les vers et ne se développe pas suivant un rythme. Rien de plus faux. Une phrase bien faite donne à chaque mot une place telle qu'une simple conjonction ne saurait bouger sans que l'effet total diminue. Une page bien écrite se tient debout, comme les stèles de marbre, immobile et d'une seule venue. Un nombre secret soutient les phrases et les pages ; ce nombre les adapte à

(1) *Etudes et Portraits*, p. 21.

notre poitrine de façon que nous pourrions les réciter tout haut, presque sans fatigue. Nul comme Pascal n'eut ces qualités techniques, et dans une époque où la qualité des mots était merveilleuse. »

Ayant dû à peu près improviser les trois premières lettres de ses *Provinciales*, Pascal a refait treize fois la 18e lettre, et il s'est excusé de n'avoir pas fait la 16e plus courte, faute de loisir.

M. de Sacy a pu dire de Pascal : « Le style de Pascal, si admirable qu'il soit, sent l'effort et le travail comme sa vertu (1). »

Ernest Legouvé écrit au sujet de Bossuet, dans *Epis et Bluets* (2) : « Un de ses ouvrages nous permet de le surprendre en plein travail, de le saisir à l'œuvre, c'est le *Panégyrique de Saint-André*. Le manuscrit, retrouvé par un lettré aussi délicat que consciencieux, M. Vallery-

(1) *Variétés littéraires, morales et historiques*, tome I, p. 296.
(2) p. 258.

Radot (c'est du père que je parle et non du fils, on pourrait s'y tromper) est surchargé de retouches et de variantes ; vingt leçons différentes s'y superposent l'une à l'autre ; les marges sont aussi remplies que les pages. »

Massillon se trouvait dans le même cas, d'après ce que rapporte d'Alembert. Il corrigeait sans cesse ses manuscrits. Boileau a loué Voiture d'avoir extrêmement travaillé ses œuvres.

Maine de Biran, dit : « Je m'embarrasse et je m'épouvante de ma propre idée ; toute expression m'arrête et me donne des scrupules. Je n'ai aucune confiance en tout ce que je publie et suis toujours tenté de les reprendre et de courir après mes écrits à peine parus, pour leur en substituer d'autres qui vaudraient certainement beaucoup moins. J'appelle toujours heureux tous ceux qui sont astreints à un travail fixe, qui ne sont point soumis au tourment de l'incertitude, de l'indécision qui empoisonne les hommes maîtres de leur temps. »

M. de Sacy dit encore de La Rochefoucauld et de La Bruyère (1) : « M. Duplessis a relevé avec un soin extrême les changements successifs que La Rochefoucauld a faits à ses *Maximes* dans les différentes éditions qu'il a données, soit pour adoucir un peu la rigueur impitoyable du fond, soit pour arriver à ce point de précision merveilleuse dans le style, de délicatesse et de bon goût qui fait aujourd'hui notre admiration. Les changements, c'est peu de chose, mon Dieu, presque rien en apparence. C'est un mot mis à la place d'un autre. C'est une tournure qui abrège ou qui donne un peu plus de relief à la pensée. C'est un membre de phrase retouché, un vrai travail de points et de virgules, pures minuties! Oui, et La Rochefoucauld, un grand seigneur de la cour de Louis XIV, a donné quinze années de son temps à ces minuties-là. Quinze années, je ne dis pas trop. Car la première édition des *Maximes* est de 1665 et la der-

(1) *Variétés littéraires, morales et historiques*, p. 321.

nière de 1678 ; voilà déjà treize ans. On peut bien croire qu'avant de publier son livre, La Rochefoucauld l'avait manié et remanié plus d'une fois, lu et relu devant ses amis. Oh ! le bon temps que celui où un La Rochefoucauld passait quinze années de sa vie à enfanter un petit volume de deux cents pages, où un La Bruyère occupait toute la sienne à composer ce modeste ouvrage des *Caractères*, qu'il n'osait publier encore qu'en le mettant sous le patronage d'une traduction des *Caractères* de Théophraste ! Qu'on est heureux de pouvoir peser ses mots tout à loisir, d'avoir deux ans devant soi, s'il le faut, pour trouver la bonne expression, celle qui sera toujours vraie, toujours juste, toujours piquante ! C'est avec ces minuties-là qu'on passe à la postérité. »

La Fontaine commence en ces termes la préface de son roman *Psyché* : « J'ai trouvé de plus grandes difficultés dans cet ouvrage qu'en aucun autre qui soit sorti de ma plume. Cela surprendra sans doute

ceux qui le liront ; on ne s'imaginera jamais qu'une fable contée en prose m'ait tant emporté de loisir ; car pour le principal point qui est la conduite, j'avais mon guide ; il m'était impossible de m'égarer. Apulée me fournissait la matière ; il ne restait que la forme, c'est-à-dire les paroles : et d'amener de la prose à quelque point de perfection, il ne semble pas que ce soit une chose fort malaisée ; c'est la langue naturelle de tous les hommes. Avec cela, je confesse qu'elle me coûte autant que les vers ; que, si jamais elle m'a coûté, c'est dans cet ouvrage. »

La Fontaine est un des écrivains qui ont le plus travaillé. Ses manuscrits sont noirs de ratures. Il les reprenait presque vingt fois.

Boileau a dit à propos de Voiture et de Guez de Balzac, qu'on ne « durait que par la forme ». Et il ajoute quelque part dans sa *Correspondance* : « Notre langue veut être extrêmement travaillée. » Il dit aussi ailleurs : « Les ouvrages les plus naturels sont ceux qui ont été travaillés avec le plus

de soin », inspirant peut-être à Condillac cette pensée que le « naturel était l'art passé en habitude ». Dans des réunions qu'ils avaient ensemble, Boileau, Molière, La Fontaine et Racine appréciaient le plus la perfection de la forme.

A notre époque, les laborieux n'ont pas été rares non plus. Je ne parlerai que de quelques-uns, et particulièrement de Flaubert qui en est le type le plus frappant.

Tout d'abord Balzac, son devancier dans le réalisme, ne travaillait pas moins ses écrits : nous avons déjà eu l'occasion de le constater plus haut. Quand il se mettait à l'œuvre, il se cloîtrait chez lui et ne sortait plus avant qu'il eût achevé son ouvrage. Pendant cette période de surmenage cérébral, il condamnait sa porte à tout le monde, même à ses meilleurs amis, et peinait de seize à dix-huit heures sur vingt-quatre, d'arrache-pied, se stimulant l'esprit à grand renfort de café noir. Il poussait tellement loin cette dépréoccupation de tout ce qui ne concernait pas son travail, qu'il ne décachetait pas même les

innombrables lettres qui s'accumulaient chaque jour sur sa table, se réservant de les lire au moment où il serait délivré de cette géhenne littéraire. Son éditeur, M. Edm. Werdet, qui seul pour ainsi dire pouvait l'approcher en venant prendre ses épreuves couvertes de ratures, donne à ce sujet des détails très piquants dans un livre contenant les documents les plus précieux sur le célèbre auteur des *Parents pauvres* (1). Celui-ci écrivit un jour à Mme Hanska : « Voici trois jours que je suis pris par d'invincibles sommeils, qui annoncent le dernier degré de la fatigue cérébrale. Je n'ose vous dire quel effort je fais pour vous écrire. J'ai une plumophobie, une encrophobie qui va jusqu'à la souffrance. » Sainte-Beuve s'appelait lui-même « un ouvrier à la peine et à l'heure ». Il écrivit à l'abbé Barbe (2) : « Le travail auquel je me suis assujetti est si acharné,

(1) Edmond WERDET, *Portrait intime de Balzac.*

(2) *Nouvelle correspondance de Sainte-Beuve.* Lettre LXXVIII.

que je n'ai pas une minute pour les relations agréables de la vie, et à peine pour les œuvres de la société. D'ici à quelque temps, je verrai à détendre cette vie de manœuvre, et à me procurer un peu de loisir ». Mérimée a recopié dix-sept fois le manuscrit de *Colomba*. « Peu d'hommes, écrit Maxime Du Camp, ont été plus scrupuleux que Mérimée dans le travail littéraire : il cherchait la perfection et l'a souvent rencontrée ; l'envie de mieux faire l'aiguillonnait, il respectait son œuvre et ne se lassait de la corriger. Son procédé était d'une extrême lenteur ; il recopiait ses manuscrits et en les recopiant les modifiait. »

Une biographie citée par Veuillot dans ses *Odeurs de Paris* (1) rapporte au sujet de Renan : « Il efface, revient, retranche remplace des mots, retouche des phrases, les arrondit, recommence des pages entières. Je le vis aussi toujours corriger les épreuves, de façon à faire perdre la tête

(1) p. 380.

aux imprimeurs. Il ajoute au moins autant qu'il retranche, et les mots toujours lui semblent ne rendre qu'imparfaitement toutes les délicatesses de sa pensée.... Il est, pour ainsi parler, obligé de fouiller la langue dans tous ses recoins pour y découvrir le mot qui s'applique juste à sa pensée et de cette recherche incessante naissent mille finesses de langage, mille tours de phrases ingénieux ou frappants qui donnent à tous ses ouvrages ce charme profond, cette saveur particulière, cette fluidité et je dirais presque ce vaporeux qui font que, bon gré mal gré, quand on les a une fois ouverts, on est obligé d'aller jusqu'au bout. »

Quant à Emile Zola, le puissant romancier naturaliste, il n'écrit guère non plus avec une grande facilité. George Sand n'aurait pas été en droit de lui faire ce reproche de lenteur voulue qu'elle adressait à Gustave Flaubert. Néanmoins, il ne produit jamais plus d'une page par heure, plus de quatre pages par jour (1). Il les

(1) *L'Echo de la Semaine*, 22 février 1891.

travaille opiniâtrément, en s'entourant de tous les documents qu'il a entassés à la suite de longues et patientes recherches. «Jamais, a-t-il déclaré, je ne trouve bien ni le plan, ni le développement, ni le style, ni les mots. Est-ce que si je n'avais pas ce ver rongeur qui me dévore, ce doute qui me tourmente et me désole, je serais dans l'état de santé où vous me voyez réduit ? Regardez mes mains : on dirait que j'ai le *delirium tremens*, et je ne bois que de l'eau. Je me tue à travailler, mais je ne réussis jamais à faire ce que je veux; je suis toujours mécontent. Voilà la vérité! » (1).

Parmi les stylistes contemporains, Léon Cladel est également au nombre de ceux qui professent pour la forme une véritable vénération, et personne ne s'en étonnera quand on saura qu'il eut pour maître Charles Baudelaire. Celui-ci se

(1) Voir la bibliographie de Zola dans le *Dictionnaire international des écrivains du jour* de M. de Gubernatis, p. 1959. M. de Amicis, l'éminent écrivain italien, qui a personnellement connu E. Zola à Paris, a publié à ce sujet une page fort intéressante.

montrait inexorable à l'égard des moindres négligences, chaque fois que l'auteur des *Va-Nu-Pieds* lui soumettait une de ses œuvres. Voici ce que raconte Cladel dans ses *Années d'apprentissage*. Le passage est tellement caractéristique qu'il mérite d'être reproduit tout entier :

« Nous nous mîmes à l'œuvre incontinent. Tout beau ! dès la première ligne, que dis-je ! à la première ligne, au premier mot, il fallut en découdre ! Etait-il bien exact, ce mot, et rendait-il rigoureusement la nuance voulue ? Attention ! Ne pas confondre *agréable* avec *aimable*, *accort* avec *charmant*, *avenant* avec *gentil*, *séduisant* avec *provocant*, *gracieux* avec *amène*, holà ! Ces divers termes ne sont pas synonymes ; ils ont, chacun d'eux, une acception toute particulière ; ils disent plus ou moins dans le même ordre d'idées et non pas identiquement la même chose ! Il ne faut jamais, au grand jamais, employer l'un pour l'autre. En pratiquant ainsi, on en arriverait infailliblement au pur charabia. Les griffonneurs poli-

tiques, et surtout les tribuns de même nature, ont seuls le droit, enseignait Pierre-Charles, d'employer *admonition* pour *conseil*, *objurgation* pour *reproche*, *époque* pour *siècle*, *contemporain* pour *moderne*, etc., etc. Tout est permis aux orateurs profanes ou sacrés, qui sont, sinon tous, du moins la plupart, de très piètres virtuoses : mais nous, ouvriers littéraires, purement littéraires, nous devons être précis, nous devons toujours trouver l'expression absolue, ou bien renoncer à tenir la plume et finir gâcheurs... Et tandis qu'il dissertait à voix haute et lente, le sévère correcteur soulignait au crayon rouge, au crayon bleu, les phrases qui, selon lui, manquaient de force ou bien d'exactitude, et ne s'adaptaient point à l'idée ainsi que les gants de peau.

« Selon lui, notre langue était la reine des langues, et les lettres le premier des arts. Elle les avait tous engendrés et conçus, la littérature ; aussi les dominait-elle tous. Ils devaient donc s'incliner devant elle et lui rendre grâces avec humilité.

N'était-elle pas pleine de rythmes, et de rythmes plus merveilleux et plus nombreux que ceux afférents à la musique ; et, comme cette dernière, n'avait-elle pas, elle aussi, ses rondes, et ses blanches, ses noires, ses croches, ses doubles et ses triples croches, ses andante, ses allegro, ses rugissements et ses soupirs ? On avait beau dire et beau faire, un vers cornélien serait toujours plus sculptural qu'une statue, et la ciselure des mots l'emporterait éternellement sur la ciselure des métaux ou des marbres, et les peintres ne tireraient jamais de leurs palettes que des couleurs bien ternes à côté de celles que le poète, lui, peut extraire de son écritoire. Examinez : ce mot n'est-il pas d'un ardent vermillon, et l'azur est-il aussi bleu que celui-là ? Regardez : celui-ci n'a-t-il pas le doux éclat des étoiles aurorales, et celui-là la pâleur livide de la lune ? Et ces autres, où s'allument des scintillations égales à celles des crinières inextricables des comètes ?... Et ces autres encore, en qui l'on découvre les arborescences

splendides et prodigieuses du soleil (1) !

« Les aveugles seuls sont dans l'impossibilité de distinguer cela. L'écrivain, vous dis-je, est l'homme par excellence, le grand ouvrier : en écrivant, il dessine, il peint, il grave, il burine, il nielle, il émaille, il sculpte, il pense, il chante, il rêve, il spécule, il aime, il hait, il fait toutes choses en n'en faisant qu'une seule ; il accomplit ces diverses fonctions en exerçant la sienne, qui les contient toutes ! Il est l'universel et le Trismégiste. Il est Pan, il est tout ! Il est, enfin, parmi les artistes, le roi ; de même que parmi les hommes et les mots, le verbe est Dieu (2)!... »

Charles Fuster a écrit les lignes suivantes dans le *Semeur* (3). Bien que toutes ne concernent pas la prose, elles valent d'être reproduites intégralement :

(1) On remarquera ce passage, qui semblait annoncer les recherches actuelles sur la « couleur des mots ».

(2) Lire au sujet de cette belle page *La légende du Parnasse contemporain*, de C. Mendès.

(3) N° du 25 septembre 1891.

« Je ne sais comment M. Leconte de Lisle a composé ses poèmes ; il a dû, je m'imagine, les laborieusement concevoir, y travailler avec une persévérance passionnée. De même pour Sully-Prudhomme, le Sully Prud'homme de la *Justice* et du *Bonheur ;* de même encore pour Guy de Maupassant les réalistes « documentaires » ; ceux-là ont deux souffrances, les préliminaires méthodiques seront la pénible exécution ; ils ont raffiné encore et aiguisé la fatigue de l'écrivain.

« D'autres, les romantiques, comme Léon Cladel, s'acharnent après le mot, le mot, et le mot encore ; chaque phrase, interminable, mille fois enroulée sur elle-même, ils l'arrosent du sang vif de leur cerveau.

« Paul Bourget m'écrivait, jadis, en me contant les efforts prodigieux que lui coûtèrent ses essais de psychologie. Mistral met sept ans à parfaire chaque poème ; Alphonse Daudet travaille, douloureusement, avec tous les nerfs affolés ou paralysés ; j'ai vu le romancier du *Mâle*,

Camille Lemonnier, composer tout debout à son pupitre, en triturant chaque phrase, la congestion à la face, les pieds frappant le plancher avec fureur... »

Le discours de réception prononcé à l'Académie française par Pierre Loti contient aussi un passage intéressant au sujet d'Octave Feuillet :

« ... Je crois du reste qu'il a été un vrai martyr des lettres, on ne trouverait sans doute pas un autre écrivain qui ait aimé son art avec tant de passion et qui en ait souffert aussi continuellement que lui.

« ... Tous ses livres ont été écrits dans l'angoisse et dans la fièvre. Il était poursuivi par cette crainte obsédante de déchoir, que ne connaissent point les médiocres, en général contents d'eux-mêmes ; il se croyait toujours au-dessous de l'œuvre précédente et il lui arrivait de détruire désespérément le lendemain ce qu'il avait achevé la veille. La phase la plus pénible de son travail était celle de la composition. »

Alphonse Daudet fut aussi un grand laborieux, bien que très peu de styles reflètent moins les fatigues qu'ils ont coûtées (1). M. Antoine Albalat a dit de lui :

(1) En effet, son procédé de travail peut faire croire que Daudet avait une grande facilité d'écrire. Dans un article du *Figaro* du 17 décembre 1897, M. Gaston Calmette dit de lui : « La mort, du moins, lui a été douce. Elle l'a emporté sans le faire souffrir, au milieu des siens, dans la chaleur, dans l'affection du foyer familial. Il avait passé tout le jour à travailler, selon son habitude. On sait comment il travaillait, s'arrêtant à chaque instant pour causer, parlant en quelque sorte à ses livres en même temps qu'il les écrivait. Il appelait cela « penser tout haut » d'une jolie locution de son pays, cet éclatant et ensoleillé pays qu'il aimait tant et qu'il raillait si bien ! »

Mais il n'y a pas que le procédé qui puisse donner cette illusion. La texture même de son style est empreinte d'une rare facilité : Son style, a écrit Emile Faguet, « était fait de syntaxes brisées, d'alliances de mots inattendues et frappantes, d'ellipses vives et déconcertantes, et même quelquefois de ces impropriétés suggestives qui violentent l'attention, font réfléchir un instant et convenir ensuite qu'elles sont justes et qu'elles étaient nécessaires. *Nul style n'est à la fois si rapide et si peu coulant* ». Pour le surplus, ce passage d'une interview de Zola achève de faire connaître le procédé de travail : « Il avait, comme nous en avons tous, une idée générale, le nœud de son action. Il la portait en lui. Puis, dans la rue, partout il recueillait, sur de petits cahiers, un mot piquant, un fait curieux. Ses notes prises, il attendait que le besoin de travailler le prît. Alors, dans la fièvre, il écrivait, composait, reliant par un fil unique

« Il fut grand écrivain bien plus par spontanéité que par application, quoiqu'il eût éperdûment travaillé, jusqu'à refaire dix fois *Sapho* (1). » L'auteur de *Petit Chose* a d'ailleurs déclaré lui-même dans une interview : « Il faudrait un an de dur labeur pour composer une pièce fort présentable. » Le témoignage de son fils, Léon Daudet, complète ces renseignements : « Il raturait courageusement et fréquemment, dit-il. Un premier brouillon, du premier jet, servait en quelque sorte de canevas. Ma mère et lui reprenaient ce « monstre », apportant le souci du style, conciliant l'harmonie et le besoin de réalité qui, toujours, poursuivit l'écrivain :

« — Sans ma femme, je me serais abandonné à ma dangereuse facilité. La per-

les faits épars dans ses cahiers, et il était capable de rester quinze et dix-huit heures penché sur sa table.

« Cette observation constante du réel l'a fait juger pour le plus réaliste des « quatre ». La plupart de ses personnages ont vécu, et l'exactitude de certaines de ses silhouettes, est telle que les modèles s'y reconnaissent aisément. »

(1) La *Nouvelle Revue* du 1er janvier 1898.

fection ne me tourmenta que tard. »

Il existe au sujet d'Alfred de Musset un ouvrage curieux : *Alfred de Musset raconté par sa gouvernante* Adèle Colin (Mme Vve Martelet). Nous y trouvons ce souvenir intéressant :

« Le soir, il m'arrivait souvent d'écrire sous la dictée de M. de Musset, et, à mesure que je voyais les vers s'aligner, je me réjouissais en me disant que tout cela se changerait en droits d'auteur que j'irais toucher ; tout en écrivant, je voyais déjà mon poète en imagination devenir riche et à l'abri de tout créancier.

« Mais voilà que le lendemain matin, en relisant ce qu'il avait écrit la veille, il effaçait, raturait, diminuait et changeait presque tout, si bien que je ne pouvais m'empêcher quelquefois de lui témoigner mon désappointement.

« Alors lui, tout fâché, s'écriait : — « Taisez-vous, je ne peux pas me fier à vous ! Ma parole ! si je vous écoutais, j'arriverais à faire de mauvais feuilletons à tant la ligne. »

« Et il reprenait tout sérieux, mais doucement tout de même : — « Ne témoignez jamais, je vous prie, de mécontement quand je corrige mon travail. »

Pailleron n'était pas moins difficile que le célèbre poète de la *Nuit d'octobre*. Dans un article d'Adolphe Brisson, nous lisons le passage suivant :

« C'était un travailleur intermittent et capricieux ; il laissait mûrir lentement le fruit avant de le cueillir. Un instinct mystérieux l'avertissait que le moment de la récolte était venu. Et soudain une activité prodigieuse succédait à son indolence accoutumée. Il perdait le sommeil et l'appétit ; il empilait notes sur notes, manuscrits sur manuscrits ; il échafaudait, raturait, taillait, rognait, ajoutait et surajoutait. Il était l'inventeur d'un procédé de condensation ingénieux qui consistait à recomposer de mémoire le brouillon primitif ; il gardait l'essentiel, le reste s'évaporait ; il ne restait au fond du creuset que quelques gouttes, où le suc de l'ouvrage se trouvait enfermé et concentré.

Cette tension n'allait pas sans engendrer une lourde lassitude. Aussi était-elle suivie de longs repos.

« Et c'est ainsi que Pailleron a vécu, partagé entre deux tourments : le besoin et l'appréhension d'écrire (1). »

Ecoutez aussi cette anxieuse confession de Paul Adam : « J'ai mis un an à écrire le *Mystère des foules*, un an à écrire la *Force* et autant à prévoir ces deux ouvrages. C'est une légende, à mon avis, ce reproche qui m'est fait de construire vite. La vérité est que je ne vis pas ou guère ; et que tout mon temps, du réveil au sommeil, est consacré, instinctivement, spontanément, à l'élucubration. Ni visites, ni devoirs mondains, ni théâtre, ni sport ne me prennent de mes heures. Je n'accepte pas de loisirs ; j'aime mieux imaginer des choses plutôt que de me réjouir avec des amis. Le travail écrit ou pensé est ma normale constante, le reste m'ennuie. Je suis d'un naturel songeur et parfois je note

(1) *République française*, n° du 25 avril 1899.

mes songes, d'où mes livres que j'ai toujours écrits sous la dictée de l'inspiration, n'abandonnant un paragraphe que lorsqu'il me satisfaisait. Sinon la page échouait à la corbeille à papier, et je recommençais jusqu'à ce que j'eusse trouvé (1). »

Avant de passer à Flaubert, le plus laborieux de tous, je dirai encore un mot des frères de Goncourt. Eux aussi ont été des pionniers de l'art d'écrire. La lettre suivante qu'Edmond de Goncourt adressa, après la mort de Jules, à Gustave Flaubert, et que celui-ci a longtemps conservée inédite, est, au sens de l'auteur de *Madame Bovary* « une des pages les plus poignantes de notre histoire littéraire ». Elle est datée du mois de juillet 1870: « A mon sentiment mon frère est mort du travail et surtout de l'élaboration de la forme et de la ciselure de la phrase, du travail du style. Je le vois encore reprenant des morceaux écrits en commum, et qui

(1) *Revue Bleue*. Conversations, souvenirs et lectures par Ernest Tissot, (nº du 23 juin 1901).

nous avaient satisfaits tout d'abord, les retravaillant des heures, des demi-journées avec une opiniâtreté presque colère, changeant ici une épithète, là faisant entrer dans une phrase un rythme, plus loin reprenant un tour, fatiguant et usant sa cervelle à la poursuite de cette perfection si difficile, parfois impossible de la langue française, dans l'expression des choses et des sensations modernes. Après ce labeur, je me le rappelle maintenant, il restait de longs moments brisé sur un divan, silencieux et fumant. Ajoutez à cela que quand nous composions, nous nous enfermions des trois ou quatre jours, sans sortir, sans voir un vivant. C'était pour moi la seule manière de faire quelque chose qui vaille, car nous pensions que ce n'est pas tant l'écriture mise sur le papier qui fait un bon roman que l'incubation silencieuse en vue des personnages, la réalité apportée à la fiction... »

Flaubert, lui, poussait le soin de la forme jusqu'à ses limites les plus extrêmes. Voici comment il écrivait :

« Je me lève à midi et me couche vers trois ou quatre heures du matin, dit-il. A peine si je vois la lumière des cieux, chose odieuse en hiver. Aussi je ne sais plus distinguer les jours de la semaine. Depuis dix-huit jours, lu en entier et analysé la *Retraite des dix mille*, six traités de Plutarque, le grand hymne de Cérès, dans les poésies homériques, en grec ; de plus, *Tabarin* le soir, ou plutôt le matin, pour me divertir dans mon lit... Le chapitre premier m'a occupé deux mois cet été. Je ne balance pas néanmoins à le jeter au feu, quoiqu'en soi il me plaise fort. »

Flaubert travaillait de dix à quinze heures par jour, mais il était un grand perdeur de temps. Il ne s'échauffait que vers cinq heures quand il s'était mis au travail à midi (1).

L'Education sentimentale est l'œuvre sur laquelle il a le plus peiné.

Les frères de Goncourt ont écrit dans leur *Journal* (2) que ce bûchage était

(1) *Journal des de Goncourt* : année 1860, p. 305.
(2) *Journal*, tome V, p. 287.

seulement coupé de plusieurs eaux dans la Seine, le soir, et le produit de 900 heures de travail était une nouvelle de trentes pages !

Je trouve encore dans la belle préface que Guy de Maupassant a consacrée à Flaubert, les lignes suivantes :

« Obsédé par cette croyance absolue qu'il n'existe qu'une manière d'exprimer une chose, un mot pour le dire, un adjectif pour le qualifier et un verbe pour l'animer, il se livrait à ce labeur pour découvrir à chaque phrase ce mot, cette épithète et ce verbe (1). »

Voici le portrait que Guy de Maupassant trace de Flaubert au travail : « Sa figure rouge, que coupait une forte moustache blanche aux bouts tombants, se gonflait sous un afflux furieux de sang. Son regard ombragé de grands cils sombres courait sur les lignes, fouillant les mots, charivant les phrases, consultant la physionomie des lettres assemblées, épiant l'effet comme un

(1) Page L (Préface précédant *Bouvard et Pécuchet*).

chasseur à l'affût. Puis il se mettait à écrire, lentement, s'arrêtant sans cesse, recommençant, raturant, surchargeant, emplissant les marges, traçant des mots en travers, noircissant vingt pages pour en achever une, et, sous l'effort de sa pensée, geignant comme un scieur de long. »

« Une phrase est viable, disait-il, quand elle correspond à toutes les nécessités de la respiration. Je sais qu'elle est bonne quand elle peut être lue tout haut. Les phrases mal écrites, écrivait-il dans la préface des *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, ne résistent pas à cette épreuve ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur, et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie (1). »

On ne doit donc pas s'étonner que Flaubert mît cinq années à écrire son roman de *Bouvard et Pécuchet* qu'il laissa inachevé ! « Si à mesure que j'écris,

(1) Préface de G. de Maupassant, P. LII. La préface aux *Dernières Chansons* figure dans les *Œuvres complètes de Flaubert.*

dit-il, j'ai plus de mal, c'est que j'y vois plus loin (1). » Dans un autre volume de sa *Correspondance :* « La prose n'est jamais finie (2). »

Du moment qu'il avait construit une proposition avec tant de peines et de tortures, il n'aimait pas qu'on en changeât un mot. (Flaubert présente sous ce rapport une grande analogie avec E. Zola.) Lorsqu'il lut à ses amis le conte intitulé *Un Cœur Simple*, on lui fit quelques remarques et quelques critiques sur un passage de dix lignes. « Vous avez raison, dit-il, seulement... il faudrait changer ma phrase. » Le soir même, cependant, il se mit à la besogne ; il passa la nuit pour modifier dix mots, noircit et ratura vingt feuilles de papier, et pour finir ne changea rien, n'ayant pu construire une autre phrase dont l'harmonie lui parût satisfaisante (3). » Ces lignes de

(1) *Correspondance* II, p. 228.
(2) *Correspondance* III, p. 332.
(3) Page LIII de la préface de G. de Maupassant.

Maxime Du Camp sont également fort curieuses : « Les notions de la vie réelle lui échappaient et il semblait flotter dans un songe permanent dont il ne sortait qu'avec effort. Au moindre incident qui troublait la quiétude externe de son existence, il perdait la tête. Je l'ai vu pousser des cris et courir dans son appartement, parce que son canif ne se trouvait pas à la place accoutumée. C'est de ce moment que date l'inconcevable difficulté qu'il éprouvait à travailler, difficulté qu'il sembla s'étudier à accroître et dont il avait fini par tirer vanité. Il aimait à montrer ces pages couvertes de ratures, où parfois il avait grand'peine à se reconnaître. Cela tient à ce que ses conceptions étaient confuses et qu'il n'arrivait à les clarifier que par l'exécution, pareil à ces peintres si nombreux qui, sachant imparfaitement le dessin, ne parviennent à la forme qu'à force de « patocher » la couleur. Bien souvent Flaubert m'a écrit : « Je n'en puis plus de lassitude ; j'ai écrit vingt pages ce mois-ci, ce qui est énorme pour moi, et

j'en suis harassé. » Il ne mentait pas ; mais ces vingt pages en représentaient cent cinquante toujours refaites, toujours remaniées, et qui peut-être reproduisaient à la fin le travail accompli dès le début (1). »

A ce jeu-là, il était inévitable que Flaubert se détruisît la santé et s'acheminât à grands pas vers la mort. Qu'on en juge par le passage suivant extrait du *Journal* des de Goncourt (2) :

« Je rencontre dans le corridor Sari (aux Délassements-Comiques). Il me dit que Lagier est allé voir Flaubert à Rouen et qu'elle craint que la solitude et le travail ne lui fassent partir la tête. Il lui a parlé d'un sérail d'oiseaux, de choses incompréhensibles. Sur ce travail énorme et congestionnant, je ne sais plus qui, l'autre jour —je crois que cela vient de Mlle Bosquet, l'institutrice de la nièce de Flaubert, — me contait qu'il avait donné l'ordre à son do-

(1) *Souvenirs litteraires*, t. I, p. 251. (Voir aussi t. II, p. 536.)

(2) *Journal*, 3 novembre 1861, p. 392.

mestique de ne lui parler que le dimanche pour lui dire : « Monsieur, c'est dimanche ».

Le 8 mai 1880, Flaubert tombait foudroyé contre le pied de sa table de travail.

II

Quelques réflexions

CHAPITRE II

QUELQUES RÉFLEXIONS

Après avoir échafaudé le long chapitre que l'on vient de lire et qui n'est guère composé que de citations empruntées à un grand nombre d'écrivains illustres, il paraîtra utile que je délimite en quelques lignes l'importance du problème. Il peut être salutaire aussi de ne pas laisser le lecteur sous une impression angoissante..... En vérité, ces derniers feuillets ne racontent-ils pas un vrai drame de la littérature ?

Ceux qui m'auront fait l'honneur de les parcourir auront sans doute été sollicités par des sentiments bien divers. D'aucuns auront considéré que ces difficultés épuisantes qu'éprouvent tant d'hommes de ta-

lent les encouragent dans la recherche de la perfection littéraire. Ils auront compris toute la vérité de ce mot : « La forme n'est rien, mais rien n'est sans la forme. » Tel qui d'habitude laissait courir sa plume sur le papier, ne trouvant aucun mérite à polir sa phrase à l'instar d'une pierre précieuse, se mettra en devoir de châtier son style et ne reculera plus devant le barbouillage de quelques ratures. D'autres, au contraire, se seront effrayés. Ils auront perdu confiance en eux-mêmes. Tâchons cependant de nous entendre. Je n'ai pas voulu soutenir que la facilité de travail soit un défaut : elle prête même très souvent à la pensée une allure plus gracieuse et une simplicité pleine d'abandon. L'anecdote suivante, racontée par Ludovic Halévy dans ses *Notes et Souvenirs*, tend du reste à confirmer d'une manière très piquante l'avis que je me suis permis d'émettre : « M. Thiers corrigeait beaucoup, il avait la fâcheuse habitude de récrire ses discours et de remplacer par de grandes et longues phrases les petites phrases heurtées et

incorrectes qui avaient été saisies au vol, toutes chaudes et toutes vibrantes, par les sténographes. *Cela n'est pas français*, disait M. Thiers... Soit, mais c'était vivant... Et après que M. Thiers avait revu et remanié ses épreuves, c'était bien moins vivant et ce n'était pas toujours *plus français*... C'était même quelquefois *encore moins français*. » A ce propos, les lignes suivantes, extraites d'un article que Francisque Sarcey fit paraître dans le *Temps* à l'occasion de la mort d'Emile Augier, présentent également de l'intérêt :

« C'est un des traits les plus curieux du caractère d'Augier : il écoutait les critiques et il en profitait. Il n'y a guère de ses pièces qu'il n'ait remaniées jusqu'au dernier jour, et, il faut bien l'avouer, ces remaniements n'ont pas toujours été heureux. Il faudra, pour quelques comédies, revenir au texte primitif qui était de premier jet. »

Que l'on ne s'y trompe donc pas, le but que je me suis surtout proposé est de mettre en évidence ce dont est capable une vo-

lonté puissante s'exerçant dans le domaine de l'art d'écrire — principalement quand un esprit rebelle, mais riche en qualités, n'est pas secondé par une grande aisance d'exécution. Les citations que j'avais choisies étaient autant d'applications différentes du *Labor improbus omnia vincit* des Romains.

Ce qu'il importe aussi de faire observer, c'est que nos systèmes d'enseignement ne cultivent guère chez le jeune homme cette persévérance qui devient sans cesse plus indispensable dans la lutte journalière contre les obstacles.

Faire l'éducation de la volonté est une tâche que ne comprennent point nos pédagogues (1). Emile Faguet, professeur de rhétorique au lycée Janson-de-Sailly, à Paris, leur a dit de rudes vérités à ce sujet, à l'occasion d'une distribution des prix du concours général. Cependant, gardons-nous bien de tomber dans les extrêmes et disons avec M. Fallières, qui, au

(1) Cf. J. Payot. *L'Education de la volonté.*

cours de la même cérémonie, prononça un magnifique discours en sa qualité de ministre de l'instruction publique : « L'habitude des sérieux efforts de la pensée vaudra toujours mieux pour la santé de l'esprit que l'habitude des tours de force littéraire, si ingénieux et brillants qu'il paraissent. »

Ainsi, Flaubert ne poussait-il pas le souci de la phrase jusqu'à l'exagération en s'acharnant parfois plus de huit jours à détruire une simple assonance ? Ce grand écrivain ne fait-il pas songer à ce beau roman, *La Recherche de l'Absolu*, où Balzac met en scène un savant génial, Balthazar Claës, qui sacrifia son existence et sa fortune à la poursuite d'une chimère et qui crut ne l'avoir atteinte qu'au moment de rendre le dernier soupir ?

Si grande que soit mon admiration pour le labeur d'écrire, je ne puis m'empêcher de faire cette réserve.

Certes, le mépris du poncif, l'harmonie du style, la précision et l'originalité de la pensée sont des qualités tout à fait supérieures, si l'on veut occuper un rang

élevé dans la littérature, mais l'outrance est fâcheuse en toute chose : elle finit même par trahir une intellectualité morbide, plutôt que des dispositions saines et vigoureuses. Le travail doit vivifier l'esprit et non l'anéantir. Ajoutons aussi que les grands laborieux ne sont pas les écrivains pour lesquels la pratique de leur art constitue une continuelle torture. Combien n'en connaissons-nous pas qui ont accumulé des ouvrages justement célèbres engendrés sans douleur aucune ! Leur travail est plutôt une ivresse et un enchantement. Cicéron l'aurait appelé un *otium cum dignitate*. Nisard avait-il raison d'accuser Janin d'être un prosateur « facile » ? On serait plutôt disposé à porter envie à cette faculté prodigieuse qui a créé des pages admirables, quelles que soient les négligences qu'elles contiennent.

J'applaudis au courage héroïque du littérateur qui ne parvient à produire que dans la souffrance et n'est soutenu dans ses efforts que par l'amour du beau et la foi dans l'idéal. La gloire a semé sa route

de plus d'épines que de fleurs. S'il sent réellement « du ciel l'influence secrète », rien ne doit l'abattre pour préparer son triomphe. Mais je ne saurais être exclusif au point de n'éprouver que du dédain pour les auteurs les plus brillants chez lesquels le travail ne semble qu'un jeu agréable de leur imagination. Je puis admirer les Diderot (1), les Janin, les George Sand, les Lamartine autant que les Jean-Jacques Rousseau, les Balzac et les Flaubert. Le sanctuaire de l'Art doit être une cathédrale et non pas une chapelle. Je ne suis pas loin de me rallier aux paroles de L. Veuillot que j'ai déjà citées : « La page raturée, refaite, recopiée, est la bonne ; la page tracée d'un seul jet, sans points, sans virgules, sans orthographe, est l'excellente. Et ceci m'amène à dire un mot d'une critique émise contre Molière par un écrivain

(1) « Il a écrit, comme il parlait, facilement, gaiement, sans fatigue et sans relâche ; cela *purgeait* son esprit, comme eût dit Aristote. Aussi ne peut-on parler ici de labeur artistique, de lente élaboration, de proposition savante et réfléchie... (LANSON, *Histoire de la littérature française*, p. 726).

qu'on a tort de ne plus lire, et dont Voltaire a dit bien injustement, ce me semble, que c'est un four qui toujours chauffe et où rien ne cuit : je veux parler de La Harpe. Voici ce qu'il écrit dans son *Cours de littérature française* : « Il fit plus de trente pièces en moins de quinze ans, et pas une ne ressemble à l'autre. Il était à la fois auteur, acteur et directeur de comédie. On lui a reproché de trop négliger la langue, *et on a eu raison*. Il aurait sûrement épuré sa diction, s'il avait eu plus de loisir et si sa laborieuse carrière n'eût pas été bornée à cinquante-cinq ans. » La Bruyère a écrit du reste lui-même dans ses *Caractères*, au chapitre : *Des Ouvrages de l'esprit :* « Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et le barbarisme et d'écrire purement. »

Je ne saurais guère partager cet avis. Les réflexions de Ludovic Halévy que j'ai rapportées plus haut à propos des discours de Thiers me paraissent également applicables au grand comique. Un labeur méticuleux n'aurait certainement pas con-

venu à son *Don Juan* ou à son *Misanthrope*, à tous ces chefs-d'œuvre de l'esprit humain que le monde entier peut envier à la France. Il fallait à ces pièces cet abandon et ce style à grandes touches qui les rendent inimitables. Certaines négligences semblent même des qualités, car la familiarité du dialogue s'accommode beaucoup plus d'une forme délicatement relâchée que d'une phrase impeccable dont les arêtes sèches font songer à une harangue d'académicien (1). Chez Molière, cette rapi-

(1) M. Lanson, dans son beau livre *Histoire de la Littérature française* cité plus haut, prend la défense de Molière en ces termes, contre un autre critique, M. Scherer : « Le style intense, chargé, emporté de Molière, est merveilleusement efficace. Les qualités qu'il a négligées, ou sont inutiles, ou sont des défauts à la scène. Son vers et sa prose sont faits pour être dits, et non pour être lus. Les critiques ne s'en sont pas doutés : ils ont jugé ses comédies comme des livres. M. Scherer se plaint de ces phrases qui se répètent, se juxtaposent, toujours reliées par la conjonction *et :* c'est la nature même, et l'allure générale de la conversation. Nombre de phrases mauvaises, longues, confuses, qu'on trouve chez lui à la lecture, s'organisent spontanément dans la bouche du comédien : ce sont des phrases pour les oreilles, non pour les yeux » (p. 505). Dans le même volume, M. Lanson s'exprime comme suit sur le style de Lesage : « Une chose qu'il faut louer

dité d'exécution est la marque d'une organisation intellectuelle tout à fait extraordinaire. De quelle puissance merveilleuse ne devait-il pas être doué pour fixer ainsi à tout jamais, jusqu'à la postérité la plus lointaine, l'œuvre qui d'un jet s'épandait de son imagination ! Le génie n'est donc pas toujours la patience. Je ne doute pas que l'homme ne naisse avec lui. Qui sait si une muse ne le guette pas à l'instant où il voit la lumière pour lui apporter mystérieusement ce présent divin ? Mais si cette muse a murmuré tout bas à Molière : « Tu arriveras à la gloire sans effort. La réalisation de ton œuvre ne sera pour toi qu'un ravissement, » elle a dû dire à beaucoup d'autres : « Ton œuvre

presque sans réserve chez Lesage c'est le style, *naturel jusqu'à la négligence*, et pourtant plus travaillé qu'il ne semble d'abord... » (p. 658).

Lire aussi dans le même ouvrage ce que dit M. Lanson de Saint-Simon que ne dirigeait « nul scrupule de grammairien et de puriste, nulle préoccupation technique d'écrivain » (p 672 et 673). Nous reviendrons encore, à un point de vue plus spécial, sur cette question des écrivains incorrects dans notre chapitre. Le *Labeur de la Préparation*.

sera un martyre ; tu seras le damné de tes rêves ; il te faudra peiner sans relâche. Tu engendreras des choses admirables dans les angoisses et les tortures. »

Cependant, il en est d'autres aussi auxquels cette fée prophétique ne dit rien, n'annonce rien. Malgré tout, ils s'illusionnent. Aucun labeur ne leur coûte. Leur impuissance ne leur apprend pas à se résigner. Ils prétendent à tout prix sortir de leur vulgaire obscurité. C'est ce que les frères de Goncourt appellent dans leur *Manette Salomon* « le courage de la médiocrité » (1).

(1) P. XVII.

III

De l'influence des Maîtres sur l'art d'écrire

CHAPITRE III

DE L'INFLUENCE DES MAITRES SUR L'ART D'ÉCRIRE

—

Quel rôle le hasard joue-t-il dans les productions littéraires ?

En limitant l'examen de ce problème à la phase de nos conceptions intellectuelles, il n'est pas très facile de le résoudre. Il touche de si près aux mystères de notre activité intime, que sa solution échappe à ceux-là mêmes qui pensent et qui écrivent (1). Mais si l'aspect

(1) Je ne m'étendrai pas sur la question du milieu, qui ne se rattache pas directement au labeur de la prose. Disons toutefois qu'un des points qu'on a vivement discutés de nos jours est de savoir si une grande agglomération comme Paris est propice à l'inspiration.

M. Albalat soutient que la capitale française est destruc-

purement subjectif de la question peut donner lieu aux hypothèses les plus différentes, nous nous sentons toutefois

tive de toute originalité : Selon lui, c'est dans les villages ou au bord de la mer que l'on travaille le mieux. C'est ainsi que Labiche était maire de sa commune ; que George Sand ne quittait pas Nohant ; que Daudet s'était cloîtré rue Belle Chasse ; Zola reste à Medan et de Goncourt habitait Auteuil ; Loti navigue ; de Maupassant fit de même. Mistral est à Maillane ; Soulary était à Lyon : Octave Feuillet habitait Versailles ; Paul Bourget n'écrit jamais un roman à Paris.

Ernest Renan a soutenu les mêmes opinions dans un discours prononcé en Sorbonne, sous le titre : « Peut-on travailler en province ? » (Séance générale du congrès des sociétés savantes, 15 juin 1889.) Pierre Loti ne pensait pas autrement dans son discours de réception à l'Académie française le 8 avril 1892. « Ce surchauffage de Paris, dit-il, qui est capable, il est vrai, de faire éclore chez des gens quelconques des demi talents très acceptables, ou, pour mieux dire, de surprenantes habiletés est plutôt nuisible pour ceux qui ont quelque rêve à traduire, quelque plainte d'âme à communiquer à leurs frères ou seulement un cri sincère à jeter. »

Citons ce passage de l'*Histoire de la littérature française* (p. 734) par Lanson, à propos de Buffon : « Il trouve sa voie en 1739, après qu'il a été nommé Intendant du jardin du roi : il se tourne vers l'histoire naturelle ; il prépare ses matériaux. Ses deux premiers volumes paraissent en 1749 : préparer les volumes suivants, sera l'unique affaire des trente-neuf années qui lui restent à vivre. *Il fuit Paris tant qu'il peut, et se rend à Montbard :* là

sur un terrain beaucoup moins mouvant, quand nous ne cherchons pas à sortir du domaine de nos observations externes.

C'est ainsi qu'il nous est possible d'affirmer, sans craindre de nous abuser trop fort, que le hasard vient puissamment en aide à un écrivain en le plaçant dans un milieu propice (1), en donnant à ses études la direction la plus appropriée à la tournure particulière de son esprit, en mettant sur son chemin des maîtres qui s'intéressent à ses travaux et exercent sur l'éclosion de son talent une salutaire et décisive influence. L'étude de ces circonstances spéciales s'impose à la critique. Taine et Sainte-Beuve le comprirent admirablement. Ce dernier s'est souvent attaché à faire connaître dans ses œuvres : « tout ce qui, dit-il, modèle l'enfant et l'adolescent, plus

il se lève à cinq heures, il s'enferme dans son cabinet, et dicte jusqu'à neuf heures. A neuf heures, il déjeune, se fait raser et coiffer. A neuf et demie, il se remet au travail jusqu'à deux heures ; à deux heures, il dîne. Et c'est ainsi tous les jours, jusqu'à la fin. »

(1) Nous reviendrons cependant sur cette question dans le chapitre : *Les Causes du labeur.*

tard, le premier groupe d'hommes marquants au milieu desquels l'homme s'épanouit, la volée littéraire à laquelle il appartient (1) ».

Je désire m'occuper particulièrement de l'influence des maîtres, tout en reconnaissant, dès le début de mon travail, que même sous ce rapport, il n'est pas toujours commode d'arriver à un résultat positif et de formuler une loi qui embrasse les cas les plus variés. Tant il est vrai que les intelligences diffèrent profondément d'individu à individu et semblent se donner le malin plaisir de dérouter les psychologues les plus perspicaces ! Chaque littérateur suit sa voie spéciale, sa pente naturelle. Et en cela, il est assez semblable à ces fleuves et à ces rivières dont l'art de l'ingénieur est seul capable, parfois, de retoucher l'allure trop capricieuse.

Ceci m'amène donc à déterminer nettement la matière de ce chapitre. Rencontrons-nous aussi dans la vie des auteurs célèbres

(1) TAINE, *Derniers essais de critique et d'histoire*; p 59.

les traces d'un ingénieur littéraire, amoureux des surfaces planes et des figures rectilignes ? Je le crois. Cependant beaucoup d'écrivains ont systématiquement repoussé la sujétion des tutelles gênantes et ne se sont guère inquiétés des conseils qu'on leur prodiguait le plus complaisamment du monde. C'est ainsi que Montesquieu — un grand laborieux, comme nous avons déjà vu — a produit son admirable ouvrage *L'Esprit des lois*, tout en se refusant à écouter l'avis très défavorable de son ami intime Helvétius. Celui-ci trouva cette œuvre des plus défectueuses, et il la croyait destinée à amoindrir sérieusement la grande réputation dont jouissait l'auteur des *Lettres persanes* et de *De la grandeur et de la décadence des Romains*. « Voilà, écrivit-il, ce qui m'afflige pour lui et pour l'humanité qu'il aurait pu mieux servir»(1). Mais Montesquieu ne voulut pas changer un mot à son manuscrit. L'avenir a prouvé

(1) *Etude sur la vie de Montesquieu*, par C. A. Walckenaer. Lire au sujet de Montesquieu ce que nous en disons dans notre chapitre : *le Labeur de l'exécution*.

Universitas BIBLIOTHECA

qu'il n'avait pas eu tort. En un an et demi, ce livre obtint vingt-deux éditions.

Montesquieu avait à cette époque cinquante-neuf ans et dès l'âge de vingt ans, il était déjà doué d'un jugement assez solide pour ne pas vouloir livrer à la publicité ses premiers écrits. Il n'entra dans la vie littéraire qu'à trente deux ans. Ne dirait-on pas que de Maistre ait écrit pour lui ce mot que j'ai déjà cité : « Savoir attendre, c'est le grand secret du succès » ?

Mais si, à l'âge mûr, un écrivain peut s'émanciper très facilement de toute immixtion étrangère, il n'en est pas toujours ainsi durant ses années de classe. Cette période de son éducation littéraire produit-elle un bien ou un mal ? Les leçons assez élémentaires qu'il aura reçues sont-elles de nature à développer ses qualités naturelles ? Retirera-t-il un avantage des multiples assauts que les commentateurs officiels de la syntaxe lui auront livrés ? L'analyse d'une scène de Corneille ou d'un sermon de Bossuet est-elle à même

d'exercer sur ses idées et sur son style une influence prépondérante ?

La réponse à ces questions est assez complexe. Nous connaissons plus d'un écrivain qui ne s'est point assujetti aux tyrannies grammaticales et dont les ouvrages ont été créés sans autres maîtres d'école que les fauvettes chantant dans les bois. George Sand n'a jamais fort bien connu l'orthographe et il semble qu'elle ne se soit pas autrement préparée à écrire ses œuvres si attachantes qu'en chevauchant par monts et par vaux — plus attentive au vol d'un papillon qu'aux règles byzantines des verbes réfléchis...

Il est vrai, l'instinct l'a aidée beaucoup plus qu'une longue étude. Qui sait même si un travail de serre chaude n'eût pas déformé ses heureuses dispositions ?

Herbert Spencer n'hésiterait pas, je présume, à se prononcer pour l'affirmative, car la culture première que l'enfant reçoit au collège, est loin de lui inspirer un grand enthousiasme. Il estime, en effet, que sous

ce rapport les résultats obtenus sont hors de proportion avec les moyens employés :

« Prenez par exemple, dit-il, l'emploi de la langue. Tout enfant auquel son père peut donner l'éducation fashionable, est, dès l'âge le plus tendre, bourré de grammaire, rompu à l'analyse grammaticale, dressé à trouver des fautes de langage. Après son temps de collège, pendant lequel les mots, leur sens et leur juste emploi l'absorbent presque uniquement, il passe dans une université où une grande part de son attention — souvent la plus grande — est consacrée à la culture littéraire, et où il a sans cesse sous les yeux des modèles de style, en vers et en prose. Voilà pour la préparation. Passons au résultat : Il est notoire que nos commentateurs d'auteurs classiques sont au nombre de nos plus mauvais écrivains anglais (1). » Herbert Spencer se donne ensuite le divertissement — souvent bien facile —

(1) *Introduction à la science sociale.* Traduction française, p. 289.

d'éplucher les fautes d'anglais commises par les hommes qui ont joué un grand rôle dans la politique et dans l'enseignement.

Toutefois l'illustre sociologue n'apporte-t-il pas une certaine exagération à son jugement ?

Les leçons d'un professeur, vraiment digne de ce nom, — c'est-à-dire épris de tout ce qui est grand et de tout ce qui est beau — est certainement capable de développer le goût littéraire d'un élève. A vrai dire, il en fera souvent un laborieux à force de le rendre attentif aux beautés d'une forme impeccable. Mais qui sait ? Peut-être en fera-t-il aussi un vrai esthète plutôt qu'un vulgaire barbouilleur de papier... Et c'est pourquoi, le reproche que Sainte-Beuve adresse à Stendhal ne me semble pas tout à fait dépourvu de vérité, quand il dit : « Il n'avait pas eu de maitre, ni ce professeur de rhétorique qu'il est toujours bon d'avoir eu, dût-on s'insurger plus tard contre lui (1). » En notre siècle, Stendhal

(1) *Causeries du Lundi*, tome IX, p 339.

lui-même exerça une profonde influence sur beaucoup d'écrivains, notamment sur Mérimée : « Non seulement, écrit M. Filon dans son livre *Mérimée et ses amis* (1), Mérimée adoptait la psychologie de son ami, mais il jetait sa pensée dans le même moule, lui empruntait ses formes brèves, décisives, autoritaires. »

Mais nous nous tromperions fort en nous imaginant qu'il est facile d'imposer, *ex cathedra*, une méthode de travail. Chacun de nous trouve tout seul, en quelque sorte spontanément, la méthode qui s'accommode le mieux à ses dispositions, car il nous répugnera toujours de nous plier à des règles despotiques. « Notre ennemi, c'est notre maître » a dit La Fontaine.

Si l'originalité d'un esprit est donc très vive, elle brise ses entraves ; si elle n'est pas d'une très forte étendue, les obstacles et les découragements en tarissent la source. Et rien n'est préjudiciable à notre

(1) P. 93.

culture littéraire comme l'influence débilitante et atrophiante de ces professeurs dont le cœur est trop sec pour apprécier les belles choses et qui finissent par ne plus voir dans les élans les plus sublimes de la poésie que l'accord d'un pronom ou le genre d'un substantif. Le mot de Lamartine sera toujours vrai :

> Eh quoi ! le lourd compas d'Euclide
> Etouffe nos arts enchanteurs !

Parmi les écrivains qui ont très docilement subi l'influence d'un maître, nous pouvons citer Ernest Renan. Il a toujours écouté, avec les plus grands égards, les conseils de style qui lui étaient donnés. Voici ce qu'il écrit dans *Feuilles détachées*, à propos de sa collaboration au *Journal des Débats :*

« Je fus mis en relation avec le rédacteur du *Journal des Débats*, en avril ou mai 1857. M. Ustazade (c'est-à-dire M. Silvestre de Sacy, directeur du journal, fils de l'illustre savant) revoyait mes articles avec le plus grand soin. Je les lui lisais,

et il me faisait des observations qui ont été les meilleures leçons de style que j'aie reçues. Tout en lisant, je levais furtivement les yeux, à certains endroits, pour voir s'ils passaient sans encombre... En littérature, il était classique pur... Il savait si admirablement le français ! Il avait un sens si exact de la portée de chaque mot ! Il corrigeait si bien les inexpériences juvéniles de ma manière d'écrire ! J'en étais venu à laisser en ma première rédaction beaucoup de traits sur lesquels j'avais des doutes, bien décidé à les retrancher au premier signe de mécontement qu'il me donnerait (1). »

Et il n'y a pas que les grands maîtres qui exercent une influence. Un des meilleurs feuilletonnistes des *Débats* n'a-t-il pas avoué qu'il avait emprunté au critique démodé de la Coulonche jusqu'à des pro-

(1) Ernest Renan, *Feuilles détachées*, p. 153. M. Bertin l'aîné, un autre directeur des *Débats*, avait l'habitude, raconte Renan, de dire aux jeunes débutants au journal : « Ecrivez pour cinq cents personnes ; le reste, nous nous en chargeons », p. 141.

cédés de style, des tours de phrases et des formules qu'il a rajeunies ? Les amis appelaient les passages de ces articles des « Coulonches »...

Puisque je me vois amené à citer quelques exemples de l'influence des maîtres sur l'art d'écrire, je me permets de rappeler la page étincelante de verve que Léon Cladel a écrite dans ses *Années d'apprentissage*, et où il nous fait part des admirables leçons de style qu'il reçut de Baudelaire (1).

M. Edmond Picard, qui a consacré à Cladel une superbe étude (*Léon Cladel en Belgique*) (2) y rapporte la conversation qu'il eut avec lui. Le passage suivant concerne spécialement mon sujet :

« *Dux*, vous savez ? *Dux*. Ce personnage d'une de mes nouvelles, ce chercheur acharné du mot propre, du mot rigoureux, du mot sonnant, qui remplit l'idée comme

(1) Nous avons reproduit cette page dans notre chapitre premier.

(2) Voir la préface de *N'a qu'un œil* (Bibliothèque populaire).

une cartouche bien alésée remplit le canon d'un pistolet, c'est Baudelaire. *J'ai travaillé sous lui.* Il m'a, par contagion, communiqué cette manie, ou cette trouvaille *qu'il tenait lui-même de Théophile Gautier.* Nos jeunes sont gagnés par cette épidémie. Qu'on les laisse faire. » Paul Bourget consacre également à cette phase curieuse de l'éducation littéraire de Cladel les lignes suivantes : « M. Léon Cladel devint donc un disciple de Baudelaire, comme plusieurs autres de ses confrères d'alors et d'aujourd'hui, à l'âge ambigu où il allait se cherchant un *Credo* d'esthétique à travers les tentatives douloureuses du premier apprentissage. Et quel enseignement, combien fécond en rudes labeurs, en subtiles complications, en délicats scrupules que celui du poète des *Fleurs du mal !* M. Cladel a raconté dans une nouvelle qu'il a intitulée *Dux*, les détails d'une de ces séances d'atelier, pendant lesquelles le sublime rhéteur, comme il appelle finement Baudelaire, se démenait à travers les lexiques, tour-

menté du cruel souci de la perfection. »

Guy de Maupassant, le malheureux romancier, qui semble avoir été la victime de sa trop ardente imagination, est également un exemple des plus remarquables du pouvoir qu'un grand écrivain est à même d'exercer sur un esprit : « Deux hommes, dit-il, par leurs enseignements simples et lumineux m'ont donné cette force de toujours tenter : Louis Bouilhet et Gustave Flaubert... Flaubert, que je voyais quelquefois, se prit d'affection pour moi. J'osai lui soumettre quelques essais. Il les lut avec bonté et me répondit : « Je ne sais pas si vous aurez du talent. Ce que vous avez apporté prouve une certaine intelligence, mais n'oubliez point ceci, jeune homme, *que le talent* — suivant le mot de Chateaubriand — *n'est qu'une longue patience*. Travaillez. »

Je travaillai, et je revins souvent chez lui, comprenant que je lui plaisais, car il s'était mis à m'appeler, en riant, son disciple.

Pendant sept ans, je fis des vers, je fis

des contes, je fis des nouvelles, je fis même un drame détestable. Il n'en est rien resté. Le maître lisait tout, puis le dimanche suivant, en déjeunant, développait ses critiques et enfonçait en moi, peu à peu, deux ou trois principes qui sont le résumé de ses longs et patients enseignements : « Si on a une originalité, disait-il, il faut avant tout la dégager ; si on n'en a pas, il faut en acquérir une (1). »

Ainsi, de l'aveu de Guy de Maupassant lui-même, Flaubert a été son maître dans l'art d'écrire. Mais qui a été le maître de Flaubert ? Les *Souvenirs littéraires* (2) de Maxime Du Camp éclaircissent cette question : « Il avait conçu au collège, écrit-il en parlant de l'auteur de *Madame Bovary*, une de ces amitiés exigeantes, qui étaient dans sa nature, pour un de ses camarades plus âgé que lui, qui se nommait Alfred Le Poitevin et qui ne devait pas vieillir. Autant par son âge que par les qualités de son esprit, Le Poitevin exerça

(1) Introduction à *Pierre et Jean*.
(2) *Souvenirs littéraires*, p. 162.

de l'influence sur Flaubert et cette influence fut littérairement bonne. Le Poitevin disait de lui-même : « Je suis un Grec du Bas-Empire », ce qui était vrai, quoique excessif. Il était ergoteur, avec un tour byzantin dans la discussion ; il se plaisait aux discussions métaphysiques et parmi les écrivains de l'antiquité, préférait ceux de la décadence ; il disait couramment : « Je donnerais toutes les odes d'Horace pour un chapitre d'Apulée. » Il écrivait, était rarement satisfait de son œuvre, la recommençait et enseigna à Gustave l'art d'être sévère pour soi-même. »

L'influence que Stendhal exerça sur son ami Prosper Mérimée fut également très grande. A en croire ce que nous rapporte le critique Edouard Rod, « ce fut peut-être à l'école de Beyle que l'auteur de Carmen apprit à rechercher cette précision qui va souvent jusqu'à la sécheresse et qui marque d'un cachet si personnel ses nouvelles les mieux réussies (1). » Maxime du Camp

(1) Collection des grands écrivains français : *Stendhal* par Edouard Rod.

reçoit également d'Ausone de Chancel de précieux conseils. Voici en quels termes il en parle : « J'ai conservé pour lui une reconnaissance profonde, car le premier, il m'a montré le but : Si je n'y ai pas touché, ce n'est pas sa faute (1). » De Hérédia, dans la préface de ses *Trophées*, se glorifie d'avoir reçu des leçons de Leconte de Lisle, dont il apprit surtout une grande recherche de la phrase.

Reconnaissons-le, il n'arrive pas souvent que des circonstances fortuites favorisent l'épanouissement intellectuel et artistique d'un écrivain. Où trouverons-nous toujours ce maître consciencieux, d'une science éprouvée et d'un goût délicat, qui veuille s'intéresser à nos premiers bégayements dans la vie littéraire ? Rappelons-nous l'opinion de Taine : « Il faut quinze ans à un écrivain pour apprendre à écrire, non pas avec génie, car cela ne s'apprend pas, mais avec clarté,

(1) *Souvenirs littéraires*, tome I, p. 125. Voir à la page 123, la direction que donna Ausone de Chancel dans le sens d'un infatigable labeur.

suite, propriété et précision. C'est qu'il est obligé de sonder et d'approfondir dix ou douze mille mots et expressions diverses, d'en noter les origines, la filiation, les alliances, et de rebâtir à neuf et sur un plan original toutes ses idées et tout son esprit. » Qui deviendra donc notre guide dans cette grande œuvre de littéraire architecture ? Qui nous indiquera le plan que nous devons adopter et les reconstructions que nous devons entreprendre ? Où puiserons-nous l'enseignement nécessaire à cette étude approfondie, patiente et méticuleuse des moindres ressources de notre langue ? Qui nous dira : « Eliminez ce mot et remaniez cette phrase, parce que ce mot et cette phrase révoltent le génie français » ?

A mon sens, la solution se trouve à notre portée. Nos maîtres, ce seront les écrivains dont les œuvres puissantes apanagent si glorieusement les lettres françaises. A défaut d'un professeur attitré, ils se chargeront tous, tous, tant qu'ils sont, de remplir cette suppléance. En sorte qu'on

n'aura pas un seul maître : on en aura dix, on en aura quinze, on en aura vingt. Chacun d'eux viendra, comme à tour de rôle, nous apporter le tribut de leurs admirables leçons. Leur profonde expérience affinera la nôtre. En nous efforçant de découvrir dans Rabelais, dans Montaigne, dans Voltaire, dans Victor Hugo le secret de la prestigieuse expressivité qui les immortalise, nous ferons un pas de plus vers la perfection.

Et c'est ainsi qu'un jour, pour peu qu'un souffle d'inspiration nous anime, nous parviendrons peut-être à écrire une œuvre, où nous déposerons quelque chose de notre âme et de notre intelligence. D'après Loti, ce sont les lectures qui modifient le style des années de jeunesse : « Les vrais écrivains, dit-il dans son discours de réception, n'ont qu'au début de légères variations de ce genre, sous l'influence des lectures premières ; ensuite, ils se retrouvent eux-mêmes ; ils le deviennent de plus en plus et restent ce qu'ils sont, sans souci des critiques, ni des insultes, — ni des

modes qui changent, car il y a des modes à l'usage des écrivains de pacotille et de leurs lecteurs. »

Cependant, ne nous le dissimulons pas, il nous faudra déployer un labeur immense. Que d'ouvrages ne devrons-nous pas lire pour oser prétendre à un léger succès! Mais aussi, quelle joie ne sera pas la nôtre! Vivre en quelque sorte dans l'intimité des plus grands écrivains et des plus éminents penseurs! Avoir leurs livres sous la main et les hanter comme on hante un un ami fidèle, auquel on confie les moindres secrets de son cœur! Y chercher les consolations qui fortifient et les hautes idées qui soudain nous transportent en des mondes inconnus! S'affranchir des trivialités terrestres! Le travail aride et ingrat auquel nous sommes obligés de nous astreindre, ne rencontre-t-il pas une merveilleuse compensation dans les plus pures et les plus nobles jouissances de l'esprit?

Et c'est en pensant à tout cela que l'on apprécie le bonheur que peut nous procurer la lecture d'un beau livre. Nous de-

vons même lui reconnaître des avantages que l'amitié — bien malgré elle — ne nous offre pas toujours. L'ami n'est pas sans cesse à nos côtés. Tandis que le livre, dès le jour où nous en tournons le premier feuillet, devient pendant tout un temps notre chose coutumière. Nous le possédons en égoïste ; nous l'accaparons. Et il est assez rare qu'à l'encontre de nos désirs, les hasards de la vie mettent les distances entre nous. Il nous éclaire, il nous vivifie, il nous réconforte à l'instant même où nous voulons recourir à ses services.

Une œuvre littéraire devient ainsi le familier de nos veilles et la compagne silencieuse de notre chevet. Et il importe peu que nous restions plongés dans le recueillement de l'étude ou que nous promenions à travers champs la nonchalance de nos rêves : cet ami dévoué nous suivra partout.

Si nous possédons assez de patience pour écouter ses leçons, nous ne saurions trouver de meilleur maître (1).

(1) Il y aurait encore toute une longue étude à faire au

sujet de l'influence des livres sur les grands écrivains. C'est ainsi que nous savons que J.-J. Rousseau lisait surtout Plutarque et Montaigne. (*Confessions*, Ire partie, Ier livre) Chateaubriand relisait toujours Bernardin de Saint-Pierre. Flaubert « vivait dans la familiarité de Byron et de Shakespeare ». Il lisait beaucoup Brantôme et Ronsard (*Souvenirs littéraires* de Maxime Du Camp, p. 102, Ier tome). Tout le monde connaît l'influence que produisirent Chateaubriand, J.-J. Rousseau, Byron, Young, etc., sur l'école romantique. J.-J. Rousseau exerça notamment une grande action sur Lamennais. Citons les lignes suivantes de Zola : « J'ai subi trois influences, celle de Musset, celle de Flaubert, celle de Taine. C'est vers l'âge de vingt-cinq ans que j'ai lu ce dernier, et en le lisant, le théoricien, le positiviste qui est en moi s'est développé » (*Temps* du 7 mars 1893). L'influence de Taine sur de Maupassant, sur Pouvillon, sur Fabre, sur Bourget, sur Barrès a été assurément profonde. (*Essai sur Taine* par Giraud. Chapitre IV *L'influence*). Pierre Loti, lui, est de ceux qui ne lisent presque jamais, à preuve ce passage de son discours de réception à l'Académie française : « Je ne lis jamais, c'est vrai : par paresse d'esprit, par frayeur inexpliquée de la pensée écrite, par je ne sais quelle lassitude avant d'avoir commencé, je ne lis pas. Ce qui n'empêche que, si par hasard j'ai ouvert un livre, je suis très capable de me passionner pour lui, quand il en vaut la peine. » Cet exemple prouve combien le problème de l'influence des lectures est complexe. Quoi qu'il en soit, il me semble que le mot de Thomas d'Aquin : *Timeo hominem unius libri* est exagéré.

IV

Les causes du labeur

CHAPITRE IV

LES CAUSES DU LABEUR

Comment peut-on expliquer que des auteurs célèbres aient éprouvé une aussi profonde difficulté d'écrire ? Il faudrait, pour répondre à cette question, connaître les secrets les plus intimes du cerveau humain. Or, les physiologistes les plus savants n'ont pas encore réussi à reculer aussi loin les limites de l'inconnu. Et qui sait si jamais les circonvolutions cérébrales laisseront pénétrer les mystères qu'elles recèlent ? En tous cas, une observation s'impose : Plus un artisan travaille, plus sa dextérité devient considérable. Il n'en est pas de même chez les laborieux de l'esprit, chez ceux que leur

art a illustrés davantage. Quelle que soit leur expérience d'écrivain, ils demeurent lents à élaborer leur pensée.

Pourquoi ?

Nous n'entreprendrons pas l'analyse de leur nature nerveuse. Nous n'examinerons que quelques-uns des motifs qui peuvent contribuer à rendre le travail plus pénible, plus difficultueux.

C'est très souvent sous l'empire de ses théories littéraires que l'écrivain produit dans les douleurs d'un dur enfantement. En saurait-il être autrement s'il est vrai qu'à toute idée ne correspond qu'un seul mot, comme dit La Bruyère, et que les allitérations les moins graves doivent être soigneusement évitées ? Ce n'est donc pas toujours parce que la pensée n'est pas assez abondante, assez primesautière que les mots n'arrivent pas sous la plume avec uneprestigieuse rapidité. C'est le vocabulaire qui se montre rétif à l'appel de l'inspiration :

Les délicats sont malheureux
Rien ne saurait les satisfaire.

a dit La Fontaine.

Or, les délicats sont nombreux dans notre histoire littéraire.

Les frères de Goncourt en sont peut-être l'exemple le plus saisissant. Ils ont eu pendant toute leur vie le culte du rare et de l'inédit, semblables en cela à Hippolyte Taine, — particulièrement dans ses dernières œuvres. Voilà qui prouve une fois de plus que le *fit fabricando faber* n'est pas rigoureusement applicable à nos grands laborieux. Il suffisait aux auteurs de *Germinie Lacerteux* d'avoir simplement le soupçon que telle idée avait déjà été rendue en termes peut-être analogues et que certains cas pathologiques avaient été disséqués sur une table d'anatomie étrangère, pour qu'ils fussent gagnés d'une sorte de maladie de l'inquiétude. Ils remaniaient leur prose jusqu'à ce qu'ils eussent la conviction d'une originalité absolue.

On ne peut donc pas dire d'eux que, selon l'expression de Léon Daudet, dans son livre *Germe et Poussière*, « le labeur, la création font de nous des automates ». Rien n'était automatique et mécanique chez les frères de Goncourt. Les écrivains qui éprouvent une grande facilité présentent bien plus ce caractère.

Ce culte du rare était propre également, dans une certaine mesure, à Gustave Flaubert. Et si, remontant de cause en cause, on se demande non seulement quel est le motif du labeur même, mais aussi quel est celui de cet amour de la pensée et de l'expression inédite qui provoque le labeur, nous croyons pouvoir l'attribuer à la préparation que l'écrivain a subie. C'est ainsi que Flaubert, d'après ce que nous apprend M. Albalat dans son livre *Le Mal d'écrire*, s'est révélé supérieur aux autres, parce que, à l'exemple de J.-J. Rousseau, il a peu écrit avant l'âge mûr, il a énormément lu et justement ce que ses comtemporains ne

lisaient pas (1). Il s'est ainsi développé dans une atmosphère toute spéciale, d'où les banales ambiances étaient exclues. Mais, par suite même de cet effort que l'on tente pour s'arracher au niveau qui écrase tout le monde, il est facile d'éviter la forme terre-à-terre, commune et médiocre qui traînaille dans le fatras des livres.

Et ce qui ajoutait encore aux obstacles rencontrés par Flaubert, c'est qu'il se dépouillait tout à fait de sa personnalité dans ses œuvres d'imagination. Il a pratiqué cette théorie, implacablement : « Le grand art, a-t-il écrit, est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les personnages et non les attirer à soi... » Ce qui revient à dire que l'idéal du romancier est de

(1) Guy de Maupassant écrit dans sa préface de *Pierre et Jean* qu'il est plus facile de rechercher, au fond de vieux livres inconnus, les expressions dont nous avons perdu l'usage et la signification et qui sont pour nous comme des verbes morts, que de faire dire à une phrase ce que l'on veut. Il est vrai que Flaubert possédait ces deux mérites.

peindre des goûts contraires à ses goûts propres et de décrire des rêves contradictoires avec ses rêves les plus intimes.

Quel gigantesque labeur ne faut-il pas pour cela ! Comme M. Paul Souriau le fait très bien remarquer dans son livre *La Suggestion dans l'art* (1), rien n'est si difficile à dépouiller que le style : « Les poètes tragiques, en général, dit-il, ne parlent qu'une langue. Quelques romanciers, George Sand, Zola par exemple, en parlent assez bien deux. Très peu d'auteurs comiques ont réussi à faire parler leurs personnages, je ne dis pas même comme chacun d'eux devrait parler, mais comme on parle. »

Beaumarchais raisonnait comme Flaubert quand il écrivait : « Si par malheur j'avais un style, je m'efforcerais de l'oublier ». Mais quelles que soient les intentions qui animent un littérateur, rien n'est plus malaisé que les mettre en pra-

(1) P. 334.

tique. Gustave Flaubert éprouve lui-même une peine très grande à dissimuler ses idées personnelles quand il trace le portrait de Homais dans *Madame Bovary* ou celui d'Arnoux dans l'*Education sentimentale*. Partout il laisse percer son dégoût des banalités bourgeoises. Il s'est écrié : « Exprimer ce que je pense, chose douce et dont je me suis toujours privé. » Or, il ne s'en est jamais privé.

Loti s'écarte manifestement de l'opinion de Flaubert. Il me semble résulter de ses professions littéraires — son discours de réception à l'Académie française en est une — tout autant que de ses livres, qu'il a le souci de conserver un style invariable, personnel. Il exagère même à tel point cette théorie, qu'il se montre injuste à l'égard d'écrivains du plus fier talent. « Je vais dire une chose qui paraîtra peut-être une énormité barbare : Pour moi, écrit-il (1), les écrivains qui peuvent, à un moment donné, ne pas se ressembler à

(1) Discours de réception à l'Académie française.

eux-mêmes, ceux, par exemple, qui peuvent écrire une pièce mystique après un poème athée, n'ont pas d'âme, ne sont que des amuseurs à gages. »

Cette appréciation nous semble démentie par l'exemple d'Emile Zola, qui a fait preuve d'une si admirable souplesse de style dans la série de ses Rougon-Macquart et dont les pages sont souvent si étrangement dissemblables, surtout quand on lit le *Rêve* après *Pot Bouille* ou *Germinal*.

Ces considérations m'ont paru utiles parce qu'elles font toucher du doigt la cause du labeur. Les écrivains qui se sont abandonnés aux inspirations de leur génie propre n'ont pas généralement connu les tortures et les angoisses des productions littéraires, mais la chanson qu'ils ont chantée peu paraître monotone, si belle qu'elle soit.

Quand, d'autre part, l'image ne surgit pas tout naturellement, quand on ne possède en soi cette éloquence qui supplée chez nombre d'esprits à la profondeur des idées, le style devient parfois sec, aride

et l'auteur est assiégé par ce désir constant d'écrire quelque chose de net, de tranchant, de concis.

Faut-il donc s'étonner que ce procédé littéraire accroisse le labeur ?

Tel était le cas pour Stendhal. Aussi Sainte-Beuve fait-il à son sujet cette observation très juste « qu'en paraissant mépriser le style, il en était très préoccupé ». Il construisait des syllogismes comme on entasse des moellons. C'est surtout dans des œuvres de psychologie que l'on peut deviner les fatigues de ce labeur.

Les idées que je viens d'exprimer au sujet des causes du labeur d'écrire sont avant tout d'ordre littéraire. Plaçons-nous au point de vue philosophique.

Nous possédons tous virtuellement en notre conscience des idées qui peut-être trouveront leur expression sur les lèvres les plus éloquentes ou sous les plumes les plus admirables. Quand ? Demain, dans un an ou dans trois siècles. Mais ces idées existent, latentes et imperceptibles. De temps à autre, elles s'éveillent en nous.

Elles parlent même aux âmes les plus prosaïques, en des heures de méditation, n'importe où, dans la rue, au milieu d'une réunion tumultueuse, au coin d'une table de cabaret. Mais ces hautes pensées restent ensevelies en nous, pour jamais. Elles ne surgissent qu'en un éclair, en une effluve subite de notre esprit...

Il est donc facile à comprendre que lorsqu'on s'érige en écrivain, il ne suffise pas d'avoir des idées, — faites de souvenirs illustrés par l'imagination, — il est indispensable de pouvoir les rendre. Quand l'homme est dépourvu d'une culture assez grande, il ne s'exprimera qu'en termes ordinaires, conformément à une habitude générale ; quand il est instruit, il manifestera ses idées avec une certaine précision, avec une coordination plus ou moins remarquable, et même parfois avec talent. Mais dès que l'intelligence revêt un caractère d'originalité, elle cherchera anxieusement la forme qui lui semblera la plus

heureuse, la plus frappante, la plus pittoresque. Elle ne subira pas la première expression venue. Elle se méfiera de l'apport de l'expérience. La mémoire deviendra l'ennemie de l'imagination. A tout instant, on se croira dans une sphère déjà explorée, hantée par le demi-dieu Poncif. On aura horreur du déjà dit, du déjà pensé.

C'est ici que le labeur commence.

Il peut se produire, il est vrai, que le mot le moins banal survienne aussi vite que l'idée. Mais c'est parce que depuis longtemps on s'était familiarisé avec lui. Si le génie est une longue patience, M. Egger ajoute ce correctif dans son livre la *Parole intérieure* (1) : « La découverte est l'effet et la récompense d'une longue et patiente recherche ; si l'on trouve sans chercher, c'est qu'on avait cherché sans trouver... La facilité actuelle résulte donc des efforts passés. »

Et quand on croit avoir trouvé l'expres-

(1) Page 217.

sion vraie, encore faut-il examiner si elle est bien adéquate et suffisamment originale. « Les grands, les vrais penseurs, écrit encore M. Egger, cherchent leurs mots. » Et plus loin : « Plus la pensée est neuve, moins le langage usuel est prêt à l'exprimer. » Ce qu'il traduit dans la formule suivante : « La difficulté de l'expression est en raison de l'originalité de la pensée. »

Tout le secret du labeur de la prose est là. La plupart des écrivains qui ne connaissent pas les ratures sont loin d'être irréprochables. Ils ont eu parfois ce que j'ai appelé plus haut : une déplorable facilité d'écrire.

Tel est le cas pour Alexandre Dumas père et Scribe.

Ajoutez à cela que les idées sont souvent plus abondantes que les mots et que si l'on veut les traduire toutes, on se voit arrêté tout court par la pauvreté de la langue : « Nous avons plus d'idées que de mots. Combien de choses senties et qui ne sont pas nommées ! a écrit Diderot. De

ces choses, il y en a sans nombre dans la morale, dans la poésie, sans nombre dans les beaux-arts... Les mots ne suffisent presque jamais pour rendre précisément ce qu'on sent. »

> Le meilleur demeure en moi-même;
> Mes vrais vers ne seront pas lus.

a dit Sully-Prudhomme.

Mais admirez combien les opinions sont encore contradictoires en cette matière ! Diderot affirme que nous avons plus d'idées que de mots. Joubert écrit au contraire : « Jamais les mots ne manquent aux idées. Ce sont les idées qui manquent aux mots. Dès que l'idée en est venue à son dernier degré de perfection, le mot éclôt, se présente et la revêt. »

Cette thèse me paraît excessive. Si elle était vraie, le labeur n'existerait pas. D'après Joubert, ce ne serait pas la recherche du mot qui déterminerait la difficulté d'écrire, mais uniquement le travail de l'idée. Or, ce n'était pas tant la conception même qui chargeait de ratures les manus-

crits de Balzac et de Flaubert, c'était surtout la recherche du verbe original et précis. D'ailleurs, il n'est pas exact que chaque idée fasse naître le mot qui lui est propre. Scherer n'a-t-il pas fait cette observation qu'Eugène Fromentin, dans son livre *Les Maîtres d'autrefois*, a « notablement accru les ressources expressives de la langue française » ? Est-ce que les néologismes ne viennent pas encore tous les jours compléter le vocabulaire de nos écrivains ? Joubert a donc assigné une cause qui, en général, n'est pas la vraie, quelle que soit, du reste, la grande part de fatigue cérébrale qui revient à la pensée même.

Au surplus, ce n'est pas toujours pendant la conception d'une œuvre que s'élabore la pensée. Je partage à ce sujet l'opinion qu'exprime un psychologue distingué, M. Souriau, dans son ouvrage *La théorie de l'invention*.

« Le génie même a besoin de patience, dit-il. C'est après des heures, après des années de méditation que l'idée cherchée

se présente enfin à l'inventeur. Il n'arrive pas à son but sans s'être égaré bien des fois, et, s'il croit lui-même y être parvenu sans efforts, c'est que le bonheur d'avoir réussi lui fait oublier toutes les fatigues, toutes les déceptions, toutes les angoisses dont il a payé son succès (1). » Et ailleurs : « Les grandes œuvres ne sont pas l'effet d'une heure de délire, mais d'une vie entière de travail et d'application (2). » La pensée est donc le résultat d'un travail mystérieux et long.

De quelque manière qu'on envisage le problème, on peut dire que le labeur apparaît comme une loi des conceptions littéraires. Il ne se manifeste pas de même chez tous les esprits et il ne trouve pas toujours sa source dans des causes identiques. Les tempéraments sont trop variés et trop complexes pour qu'il soit possible de fixer une règle immuable et inflexible.

Que les jeunes écrivains ne se dé-

(1) P. 43.
(2) P. 105.

couragent donc pas quand leur cerveau bouillonne d'idées et qu'ils ne trouvent pas l'expression pour les rendre. Disons-leur plutôt : « Méfiez-vous d'une facilité trop grande qui relègue dans l'ombre ce que votre esprit a de captivant et d'original. Vos qualités naturelles deviendraient elles-mêmes la cause de votre infériorité ! Ne reculez devant aucune fatigue, si ingrate, si pénible soit-elle. Etudiez la valeur de chaque mot, comme un joaillier qui pèse et repèse l'or qu'on vient lui vendre.

Quand l'inspiration est surabondante, il est utile parfois de la calmer, de la canaliser, pour que l'idée ne ressemble pas à un tissu trop lâche. L'esprit s'impatientera peut-être à un jeu aussi difficile. Il devra souvent parcourir des espaces énormes pour rencontrer la forme rêvée. L'écrivain dira avec Boileau :

> Je cherche au coin d'un bois le mot qui m'avait fui.

Mais qu'importe quand le bois est en fleurs et que la brise est fraîche !

V

Le labeur de la préparation

V

LE LABEUR DE LA PRÉPARATION

Quelle que soit la facilité ou la difficulté qu'un auteur éprouve à écrire, il arrive très souvent qu'il ne parvient à sa pleine maturité littéraire que grâce à une préparation lente, patiente, opiniâtre. Pendant cette période initiale, la plus grande préoccupation du futur écrivain est de construire sa langue de toute pièce, d'en étudier le mécanisme, d'en approfondir toutes les ressources, de peser la valeur de chaque mot, jusque dans ses significations les plus mystérieuses, de se meubler l'esprit de connaissances indispensables à tout homme qui pense, de se créer une originalité, une trempe spé-

ciale. Ce travail est souvent plus pénible que celui de la production même. C'est le labeur précédant le labeur — ou bien le labeur menant au non-labeur, selon le tempérament ou la méthode du styliste. En effet, si la facilité n'est pas toujours en raison directe de la somme de travail dépensée, il n'est pas moins vrai qu'une consciencieuse préparation obtenue au prix de mille fatigues, donne parfois à la plume cette rapidité d'allure qui permet à l'auteur d'écrire en se jouant.

« Je ne crois pas, a dit M. Caro (1), qu'il y ait jamais eu un écrivain qui le soit devenu sans un certain apprentissage et s'il nous semble que des hommes de génie n'ont eu besoin d'aucune préparation, c'est que nous n'apercevons pas de quelle manière ils se sont préparés. Nous sommes trop tentés de croire que la seule éducation où puisse se former l'esprit est celle qui se donne dans les écoles, d'après les méthodes ordinaires. » Déjà au XVIe siècle, Du Bellay dans sa *Défense et illustration*

(1) *Mme de Sévigné* par Caro.

de la langue française, disait en cette forme si archaïque et si expressive « qui veut voler *par les mains et les bouches des hommes, doit longuement demeurer en sa chambre ;* et qui désire vivre en la mémoire de la postérité doit, comme mort en soi-même, suer et trembler maintes fois, et endurer la faim, la soif et les longues veilles. Ce sont les ailes dont les écrits des hommes volent au ciel ».

Il y a longtemps que le labeur de la prose a été considéré comme une nécessité à laquelle il est impossible de se soustraire ! Et ce n'était pas seulement du travail qui accompagne la production même que s'occupait Du Bellay dans son manifeste de la jeune école de Ronsard, mais de la préparation des premiers temps. C'est grâce à ce défrichement intellectuel de tous les jours que le génie finit par éclore dans son complet épanouissement. Emile Faguet n'a t-il pas fait remarquer (1) que Victor Hugo n'a eu de

(1) Cf. Son article sur les amours de J.-J. Rousseau dans la *Revue bleue* du 29 février 1896.

génie que vers quarante ans et Lamartine vers trente ans ? Mais ces exemples ne sont peut-être pas assez décisifs, car ils sont plutôt propres aux lois de l'inspiration qu'à celles de la technique des phrases. Rappelons seulement ce que nous avons déjà écrit dans un autre chapitre, à savoir que, d'après Balzac, il faut au moins sept ans pour s'initier à la langue, d'après Taine quinze ans, et nous ajouterons à ce témoignage celui de Renan qui estime qu'il « faut avoir quarante ans pour faire quelque chose qui vaille la peine d'être lu ».

Maxime Du Camp écrit que c'est à tort que lui et son ami Flaubert s'étaient imaginé qu'il ne faut que neuf ans pour tout apprendre et dix ans pour tout produire. Rien n'est plus arbitraire (1).

Pour mettre parfaitement en relief le labeur de la préparation à l'aide de quelques citations d'écrivains, il n'en est peut-être pas de plus intéressante que

(1) Maxime du Camp. *Souvenirs littéraires*, tome I, p. 170.

celle de Scherer au sujet de Sainte-Beuve (1) :

« J'ai trop souvent, et en trop d'occasions, dit-il, parlé du talent de Sainte-Beuve pour éprouver le besoin d'y insister de nouveau. Je suis seulement frappé d'une chose en ce moment où sa carrière est là tout entière devant nous. Le progrès, chez lui, a été continuel, mais il a été lent, ainsi qu'il en est, dit-on, du développement de toute vie supérieure. Il lui a fallu du temps pour arriver à la pleine possession de son génie, mais aussi comme tout chez lui a toujours tendu au but ! Quelle persévérance d'efforts ! Quelle incessante progression ! Quelle distance de son premier style à celui auquel il était arrivé en dernier lieu et dans le premier déjà quelle visible lutte pour dompter la langue, pour enchaîner le Protée ! Quelle sincérité d'intention ! Quel besoin de se satisfaire lui-même et lui surtout ! Sainte-Beuve a grandi jus-

(1) *Littérature contemporaine*, tome IV, p. 108.

qu'à la fin, il n'a pas eu de défaillance, il est presque le seul d'entre nos hommes de lettres qui n'ait absolument rien sacrifié à l'exploitation industrielle, qui n'ait rien donné à la manière, qui n'ait pris en vieillissant ni tic, ni pose. Il est resté fidèle jusqu'au bout au travail héroïque, au scrupule de l'artiste, au respect de son talent. Sainte-Beuve est le modèle de l'homme de lettres. »

Le même travail s'est accompli chez Taine, dont Francis. Sarcey garda, d'après M. Victor Giraud, (1) « le souvenir du plus sec et du moins écrivain des philosophes ». Voici comment s'exprime à son sujet l'éminent critique :

« Il n'avait pas, à proprement parler, de style en sa jeunesse à l'Ecole. Il écrivait clairement ; mais la langue n'était guère pour lui qu'un système de notation algébrique pour exprimer ses idées par des signes connus. Il a senti plus tard l'impérieux besoin d'avoir un style, parce qu'on

(1) *Essai sur Taine*, p. 146.

n'agit sur les âmes et que l'on n'enlève les imaginations que par le style. Il a, je crois, hésité entre le style de Voltaire et celui qu'il a adopté définitivement aujourd'hui... Il a beaucoup connu et pratiqué les Théophile Gautier, les Paul de Saint-Victor, les Goncourt ; il s'est mis laborieusement à poursuivre l'art pittoresque, l'image éclatante... Je n'oserais pas affirmer que tout fût voulu et factice dans cette manière ; mais je penche à croire que Taine, tout en obéissant peut-être à un instinct secret, se l'est faite lentement, artificiellement, par un violent et pénible travail (1). »

Baudelaire dans une préface qu'il écrivit pour la traduction du poème *le Corbeau* d'Edgar Poë, se formula lui-même en ayant l'air d'analyser seulement la pensée du célèbre auteur américain, ainsi que Théophile Gautier en a fait l'observation (2). « Il aimait aussi le travail plus

(1) *Souvenirs de jeunesse* 8e éd., p. 163-164.

(2) Préface de Théophile Gautier aux *Fleurs du Mal* de Baudelaire, p. 25.

qu'aucun autre, dit Baudelaire ; il répétait volontiers, lui un original achevé, que l'originalité est chose d'apprentissage, ce qui ne veut pas dire une chose qui peut être transmise par l'enseignement. »

Disons maintenant quelques mots des diverses étapes de la préparation.

La première chose que l'on apprend, dès le collège, ce sont les rudiments syntaxiques. Cette étude, tout à fait préliminaire, ne saurait s'appuyer sur assez d'exemples empruntés à des littérateurs de premier ordre et qui n'appartiennent pas à une antiquité trop respectable. Non pas qu'il faille dédaigner les prosateurs anciens. Bien au contraire ! Celui qui en a pénétré la moelle tient peut-être à sa disposition les plus riches variétés de constructions françaises : mentionnons particulièrement leurs lettres familières. Mais les citations prises chez nos contemporains sont les plus conformes au génie actuel de la langue.

A proprement parler, les règles complexes de la grammaire ne sont que d'une

utilité accessoire. Leur stricte application est, à coup sûr, l'indice d'une instruction complète, mais leur inobservation peut, dans une certaine mesure, se comprendre et même s'excuser chez ceux qui écrivent avec un talent hors ligne : « Tu vois par mes lettres (1), disait Stendhal à sa sœur, le cas que je fais des fautes contre le français et l'orthographe, divinités des sots. » L'auteur de la *Chartreuse de Parme* pousse peut-être un peu loin la sévérité. Cependant, peut-on dire que Mme de Sévigné soit moins remarquable, parce que ses lettres, d'une touche si vive, si alerte, si personnelle, étaient émaillées de fautes d'orthographe ? Lamartine est-il moins inspiré à nos yeux parce qu'il lui arrivait sans cesse de ne pas faire accorder un participe avec son complément ? Flaubert professait cette théorie que le mot le plus harmonieux est toujours le plus juste ; à l'harmonie de ses phrases il a tout sacrifié, parfois même la grammaire, rapporte

(1) *Lettres intimes*, p. 184.

Maxime Du Camp (1). La grammaire et le style étaient pour lui deux choses différentes.

Cet ordre d'idées nous fait souvenir de ce trait de Charles Nodier qui tenait collection de toutes les lettres d'académiciens contenant au moins trois fautes de français. Et il soutenait qu'il ne lui avait pas été difficile d'en recueillir... Flaubert aimait aussi citer les plus grands auteurs qui tous ont été incorrects, prétendait-il.

En effet, des écrivains illustres ont poussé assez loin l'irrespect de la langue française.

Ces observations de M. Suard au sujet de La Bruyère sont caractéristiques à ce propos :

« Il est bien extraordinaire, dit-il, qu'un homme qui a enrichi notre langue de tant de formes nouvelles, et qui avait fait de l'art d'écrire une étude si approfondie, ait laissé dans son style des négligences, et même des fautes qu'on reprocherait à de médiocres écrivains. Sa phrase est sou-

(1) *Souvenirs littéraires*, tome I, p. 168. — Voir aussi page 339 et 340.

vent embarrassée : il a des constructions vicieuses, des expressions incorrectes, ou qui ont vieilli. On voit qu'il avait encore plus d'imagination que de goût et qu'il recherchait plus la finesse et l'énergie des tours que l'harmonie de la phrase. »

M. André Hallays se montre tout aussi rigoureux à l'endroit de Beaumarchais, qui, lui aussi, péchait par des incorrections de ce genre. Dans un de ses feuilletons du *Journal des Débats*, (1) ce critiqne disait de l'auteur du *Mariage de Figaro* qu'il « a pour la grammaire et la syntaxe ce grand mépris qui est le propre des hommes d'action, mépris qu'on leur passe volontiers *lorsqu'ils n'ont pas en même temps la prétention d'être des écrivains.* Mais sa langue est trop recherchée, trop apprêtée pour avoir le droit d'être incorrecte. Elle fourmille d'expressions dont la bizarrerie souligne encore l'impropriété ».

Cette prétention est chose individuelle,

(1) Au mois de mars 1897.

trop subjective pour être scrutée, et, au demeurant, il est vraisemblable que tout littérateur de la taille d'un Beaumarchais ait conscience de sa valeur. Pas même Jules Vallès, cet admirable écrivain en révolte perpétuelle contre la société, d'une brutalité si âpre, si géniale, qui affectait de dédaigner l'instruction la plus élémentaire, et se posait, comme dit M. Albalat dans un de ses ouvrages (1), en « littérateur malgré lui », chez qui, par conséquent, tout orgueil semble exclu, ne pouvait, quoi qu'il en ait dit, tenir en médiocre estime son propre talent. Une voix intérieure devait lui clamer la puissance de son verbe : « J'ai fait mon style, a-t-il dit quelque part, de pièces et de morceaux que l'on dirait ramassés à coups de crochet dans des coins malpropres et navrants ».

On ne saurait faire preuve d'une humilité plus profonde — en apparence. C'est

(1) *Ouvriers et procédés*, p. 212.

dire que l'excuse toute psychologique de M. Hallays ne peut être prise en considération à l'égard de ce révolutionnaire intraitable, qui, en même temps que la tyrannie de la grammaire, confondait dans ses malédictions toutes les tyrannies de ce monde.

Mais ce que l'on peut regretter avec M. Suard et avec M. Hallays lui-même, c'est le manque de soin que les plus grands maîtres apportent à la contexture de leurs ouvrages, c'est la manière dont ils ont en quelque sorte pétri leur prose. C'est ici surtout que la méticuleuse et implacable discipline de Flaubert peut être appréciée à sa valeur. A part quelques écrivains privilégiés et exceptionnels, chez lesquels le style est souvent « plus parlé qu'écrit », d'après le précepte de Montaigne, l'effort le plus considérable doit porter avant tout sur la structure de la phrase, plutôt que sur sa forme syntaxique. Ce ne sont pas les faiseurs de grammaires qui engendrent des auteurs de génie, ce sont les auteurs de génie

qui font les grammaires — involontairement. Il n'y a guère que Malherbe qui ait cumulé les deux fonctions avec avantage. Mais quand il décidait du sort des mots et de la vertu des participes dans son hôtel de Bellegarde, il était appelé à réformer toute la langue du XVIe siècle.

Au surplus, une théorie absolue est hors de saison en ce domaine, comme en tant d'autres. Les adversaires irréductibles de la grammaire sont aussi déraisonnables que ses partisans fanatiques. Ils ne spéculent, du reste, que sur des malentendus, alors qu'un terrain transactionnel est si facile à trouver. On peut dire que toute tentative littéraire qui tend à désarticuler la langue française et à fausser son génie est mauvaise et absurde. C'est dans ce sens, croyons-nous, qu'il faut comprendre ce vers de Victor Hugo :

Guerre au vocabulaire et paix à la syntaxe !

Le débat qui a surgi à ce propos entre MM. Adolphe Boschot et Sully-Prudhomme, et qui a donné lieu à une lettre

très intéressante de ce dernier dans la *Revue de Paris* (1) prouve précisément que le désaccord n'est qu'apparent. M. Boschot avait reproché à l'auteur du *Vase brisé* de donner à la syntaxe un caractère essentiellement impersonnel et de prétendre que ses règles sont toujours les mêmes, quel que soit le style. « Il n'y a pas, avait déclaré M. Boschot, deux écrivains, dignes de ce nom, qui emploient, même en prose, même à la même époque, les temps des verbes de la même façon. »

Cela est exact. Mais Sully-Prudhomme répond avec non moins de vérité que la « syntaxe est impersonnelle en tant que précaution sociale, convention, mesure législative ». Et plus loin il écrit encore : « Les règles de la syntaxe, au sens étroit du mot, sont des règles de construction, mais elles ne font pas toute la construction, elles n'en fournissent que le ciment, et non l'architecture, non le style. »

(1) N° du 1er mai 1897.

Rien de plus vrai également. En d'autres mots, la grammaire doit rester intangible, aussi longtemps qu'elle sert d'ossature au style. Dès que ce soutien s'effondre, le style s'effondre à son tour. Néanmoins, la syntaxe admet des nuances diverses. Qu'importent les volutes du chapiteau, pourvu que de solides colonnes supportent l'édifice !

Cela dit, passons à l'étude du vocabulaire, la plus importante de toutes.

Faisons tout de suite cette remarque que ce sont les mots usuels qui, le plus fréquemment, échappent à notre esprit. Si nos facultés ne parviennent pas à se plier à un travail tenace, le style se perd en des circonlocutions oiseuses. On s'évite ainsi la peine de chercher le mot propre. Cette paresse intellectuelle qui marque les années d'apprentissage de tant d'écrivains est une cause de décadence pour les lettres. Lisez les œuvres des plus grands prosateurs, de Voltaire et de J.-J. Rousseau, par exemple. Vous rencontrerez en ces pages des mots que vous êtes

peu surpris d'y trouver. Mais demandez à un de vos amis de détacher de ces livres une proposition quelconque, dont il ne vous fera connaître que le sens général ; tâchez d'en rendre la pensée de la façon la plus adéquate. Il vous arrivera souvent de ne pas vous souvenir des termes que vous auriez estimé des plus simples et des plus naturels dans le texte original.

Cette opinion est confirmée par La Bruyère (1) : « Un bon auteur et qui écrit avec soin, dit-il, éprouve souvent que l'expression qu'il cherchait depuis longtemps sans la connaître et qu'il a enfin trouvée, est celle qui était la plus simple, la plus actuelle, qui semblait devoir se présenter d'abord et sans effort. »

Et puis, ne vous y méprenez pas, ce ne sont pas seulement les mots qui importent ; ce sont les constructions elles-mêmes, leur coupe plus ou moins variée, ce je ne sais quoi qui leur prête une élé-

(1) Les *Caractères* de La Bruyère. Chapitre : Les *Ouvrages de l'Esprit*.

gance vraiment française, bref, le mécanisme de la phrase. Ce mécanisme, une étude consciencieuse, attentive, infatigable des auteurs est seule capable de nous l'apprendre. Faut-il s'étonner de ces obstacles, quand on se représente que chaque mot peut affecter des nuances multiples dont il est souvent impossible de trouver la trace dans les dictionnaires et que chaque esprit doit pouvoir saisir d'après ses disposition propres et la délicatesse de ses perceptions ?

> Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant.

a dit Victor Hugo.

Oui, le mot a une existence qui lui est particulière. « S'il y a des mots secs comme les termes philosophiques et les chiffres, a dit Taine dans une page superbe de son *Essai sur La Fontaine*, il y en a de vivants comme les vibrations d'un violon ou les tons d'une peinture. Bien plus : à l'origine, ils sont tous vivants et pour ainsi dire chargés de sensations, comme un jeune bourgeon gorgé de sève ; ce

n'est qu'au terme de leur croissance et après de longues transformations qu'ils se flétrissent, se raidissent et finissent par devenir des morceaux de bois mort. »

En effet, la plupart des mots, à force de les employer à travers les siècles, ont perdu de leur expressivité. Ils sont semblables à la margelle d'un puits où, de temps immémorial, tout le village vient boire. Cependant, avec les mots qui parlent le moins à l'imagination, il est possible de composer des phrases d'un relief intense. Tout ne dépend-il pas de la manière dont on broie les couleurs sur la palette ? Tel est l'art du peintre ; tel est l'art de l'écrivain. Pour tout dire, il faut posséder le génie des mots.

Afin de montrer combien la seule disposition des mots joue un rôle prépondérant dans le style, il suffira de reproduire les justes réflexions de M. Suard (1) au sujet des lignes suivantes de La Bruyère : « Il s'est trouvé des filles qui avaient de la

(1) Notice sur la personne et les écrits de La Bruyère.

» vertu, de la santé, de la ferveur, et une
» bonne vocation, mais qui n'étaient pas
» assez riches pour faire dans une riche
» abbaye vœu de pauvreté. »

« Ce dernier trait, dit M. Suard, rejeté si heureusement à la fin de la période pour donner plus de saillie au contraste, n'échappera pas à ceux qui aiment à observer dans les productions des arts les procédés de l'artiste. Mettez à la place « qui n'étaient pas assez riches pour faire vœu de pauvreté dans une riche abbaye » ; et voyez combien cette légère transposition, quoique peut-être plus favorable à l'harmonie, affaiblirait l'effet de la phrase ! Ce sont ces artifices que les anciens recherchaient avec tant d'étude et que les modernes négligent trop : lorsqu'on en trouve des exemples chez nos bons écrivains, il semble que c'est plutôt l'effet de l'instinct que la réflexion. »

Paul Bourget, à son tour, a écrit (1) : « Une phrase bien faite *donne à chaque mot*

(1) *Etudes et Portraits*, p. 21.

une place telle qu'une simple conjonction ne saurait bouger sans que l'effet total diminue. Une page bien écrite se tient debout, comme les stèles de marbre, immobile et d'une venue. Un nombre secret soutient les phrases et les pages ; ce nombre les adapte à notre poitrine de façon que nous pourrions les réciter tout haut presque sans fatigue. »

Boileau avait déjà depuis longtemps résumé ce qui précède en disant que Malherbe :

D'un mot mis à sa place enseigna le pouvoir.

S'il suffit parfois de l'instinct pour trouver les mots et les ranger dans l'ordre voulu, la source de l'inspiration est souvent plus artificielle. C'est ainsi qu'il arrive que les idées ne jaillissent pas du cerveau à l'état de concepts purs, mais qu'ils naissent des mots eux-mêmes. Les mots deviennent des excitateurs d'idées. Les personnes qui n'ont pas beaucoup de mots à leur disposition, paraissent

pauvres d'idées (1). Des mots ont leur contagion, comme les idées ont la leur. Et cette contagion est bienheureuse ; il faut l'affranchir de toute quarantaine... Moins l'expression de la pensée s'emprisonne dans un cercle étroit, plus la pensée devient ample, majestueuse, originale. Le français ne prête qu'aux riches, a-t-on déjà dit d'une manière fort pittoresque (2). Il s'est trouvé des écrivains qui ont reproché à la langue elle-même les difficultés qu'ils éprouvèrent à émettre leur pensée. Ils sont de ceux qui s'imaginent que le français daigne aussi prêter aux indigents, malgré leur insolvabilité intellectuelle. Tel fut Amiel qui, au témoi-

(1) Camille Lemonnier, dans la belle préface qu'il a écrite pour cet ouvrage a fait ressortir en termes saisissants combien les mots font naître les idées. Notons à ce propos cette opinion de M. Lanson : « Le faux principe de Ronsard que la perfection d'une langue est en proportion du nombre de ses mots, abuse tout le monde et par dévouement à la langue nationale, on en vient à perdre tout respect de son génie et de sa pureté. » *Histoire de la littérature française*, p. 348). A notre avis, une langue ne saurait être assez riche.

(2) *Conseils sur l'art d'écrire*, par Lanson.

gnage de Renan, fut « une des têtes spéculatives les plus fortes qui, dans les périodes de 1845 à 1880, réfléchirent sur les choses ». Voici en quels termes ce philosophe exprime ses doléances :

« La langue française (1), dit-il, ne peut rien exprimer de naissant, de germant ; elle ne peint que les effets, les résultats, le *caput mortuum*, mais non la cause, le mouvement, la force, le devenir de quelque phénomène que ce soit. Elle est analytique et descriptive ; car elle ne fait voir le commencement et la formation de rien. » Amiel s'attira la réponse suivante d'Ernest Renan (2) : « Si Amiel avait mieux su la langue qu'il écrivait habituellement, il aurait vu que le français peut suffire à l'expression de toute pensée, même des pensées les plus étrangères à son génie, et que si dans la transfusion elle laisse tomber quelques détails, ces détails étaient justement des superféta-

(1) Tome I, pages 83 et 84, et tome II page 184, de ses œuvres.

(2) *Feuilles détachées*, p. 363.

tions qui empêchaient la pensée nouvelle de revêtir un caractère universel. Amiel n'était pas parfaitement maître de son instrument. N'en connaissant pas toutes les notes, il le jugeait inapte à rendre certains sons : il le faussait alors par impatience ; il eût mieux fait de le bien étudier. »

Ce jugement est d'autant plus remarquable qu'il émane d'un des plus grands maîtres de la langue française, d'un de ceux qui ont toujours exprimé leur pensée dans le style le plus simple, — ce qui est la seule forme, d'après Ludovic Halévy, « qui soit faite pour traverser paisiblement les siècles ». Ernest Renan a précisément fait le contraire de ce qu'il reproche au philosophe Amiel. Il a tiré de son instrument tous les sons qu'il était susceptible de rendre. Même en écrivant en prose, il a cherché à imprimer au style la cadence du vers, pour en accroître l'harmonie, la variété des vibrations et des rythmes. Certains passages de ses livres sont remplis d'alexandrins,

de même que les œuvres en prose de Victor Hugo, de Paul-Louis Courrier, de Molière et de Buffon. M. Pierre Louys a fait remarquer (1) que l'on trouve dans les ouvrages de Buffon des strophes complètes. Elles donnent à son style une allure altière. Molière faisait si naturellement les vers que ses pièces en prose sont remplies de vers blancs comme dans le *Festin de Pierre*. On a été jusqu'à conjecturer que la petite pièce *Le Sicilien* avait été primitivement ébauchée en vers et que Molière avait ensuite brouillé le tout dans une prose qui en avait gardé la trace.

A notre époque, ce n'est plus seulement aux riches que prête la langue française, mais à des dilettanti richissimes. La prose devient presque aussi compliquée que la poésie! On veut lui faire exprimer toute chose dans une forme impeccable. Le labeur en augmente fantastiquement. Le style devient ainsi une perpétuelle onomatopée. Il s'adresse à toutes nos sensa-

(1) Préface aux *Ballades françaises*.

tions. On veut qu'il résume les beautés de la peinture, de la sculpture, de l'eau-forte, de la musique et jusqu'aux suavités des plus rares parfums. Les mots, d'après la place qu'ils occupent — car, isolés, ils sont, comme des morceaux de bois mort, d'après l'expression de Taine — se distinguent par leur sonorité, leur mélodie, leur lumière ou leur flamme propre, la tempête de leurs imprécations, la mélancolie de leurs évocations languissantes, le rayonnement de leur sourire, la désespérance d'un lord Byron, l'ironie fine d'un Mérimée ou le misanthropique scepticisme d'un Nietzche. La prose doit contenir tout, tout, absolument tout. Emile Zola dit à propos des de Goncourt : « Ils taillent des phrases comme des marbres ; ils exigent des mots le parfum des choses. » Et M. Saint-George de Bouhélier s'écrie : « On devrait par l'aurore, par la trompette du vent, du tonnerre s'exprimer ! » Taine veut que par l'imagination l'on remplace la vue, que le livre tienne lieu de l'objet, que la phrase rende présente la

chose qui n'est pas là. On veut dans le style de la symphonie, du lyrisme, des palpitations, toute la gamme des inflexions vocales. Comme le dit M. Maurice Le Blond (1) à propos de Léon Cladel, celui-ci « pousse jusqu'au paroxysme le souci de la phrase achevée et se plaît à écrire ses livres comme des partitions ».

Vous entendez ! Le prosateur ne s'acharne pas seulement à écrire avec la recherche d'un poète, mais aussi avec la minutieuse patience d'un compositeur.

L'harmonie surtout est l'idéal. L'Alfred de Vigny de la *Maison du berger* soupirait sa phrase et Lamartine la chantait (2). Flaubert, lui, la criait. On connaît son mot fameux : « Je ne sais qu'une phrase est bonne qu'après l'avoir fait passer par mon gueuloir. »

Il n'est évidemment pas question dans cette étude de passer en revue les procédés auxquels tous les grands écrivains ont recours pour atteindre la perfection.

(1) *Revue naturiste*. Mai 1897, p. 115.

(2) Paul Bourget, *Etudes et Portraits*, I, p. 127.

Ce travail serait trop long et sortirait du cadre que je me suis imposé. Chez l'un triomphe surtout la concision du style, comme chez Montaigne et Racine ; chez l'autre, on vise à la période ample et sonore ; chez d'autres encore à la phrase courte, nette, pareille à un dard frappant l'esprit. Cette dernière façon d'écrire est peut-être la plus conforme au génie de la langue, à condition bien entendu qu'elle évite toute sécheresse. Cependant, à cet égard, les avis sont partagés. C'est ainsi que M. Albalat semble préférer la magnificence littéraire de Chateaubriand à la phrase hachée de Flaubert, qui, d'après ce critique, aurait écourté son souffle et « morcelé son harmonie en la coupant de trop de virgules (1) ». Je ne suis pas très entiché de cette appréciation. Mes goûts me portent avant tout vers le style nerveux aux arêtes vives, d'une originalité qui fulgure à chaque ligne et dont les pensées

(1) *Le Mal d'écrire*, p. 51.

sont d'autant plus nombreuses et étincelantes qu'elles sont renfermées en des phrases brèves.

Au demeurant, ce n'est pas la phrase qui rend le style aride, monotone, fastidieux, c'est l'esprit de l'auteur. Ne nous y trompons pas. La proposition la plus longue peut être claire, bien équilibrée, d'une harmonie qui enchante. Une proposition très courte est parfois d'une incohérence et d'un manque de symétrie que l'on ne rencontre guère que chez des auteurs novices : « Un gravier sans ciment », comme dit un ancien. C'est la griffe du maître qu'il faut chercher.

Ajoutons à cela que ce n'est pas l'emploi des mots pompeux qui prouve une parfaite connaissance de la langue. Les grands mots décèlent les petits esprits. Les constructions baroques, les incorrections voulues, le déséquilibrement des phrases peuvent être des modèles de batelage littéraire ou d'« écriture artiste », mais ils sont des défis jetés au bon goût : « La langue française, a écrit Guy de Maupas-

sant dans sa fameuse introduction à *Pierre et Jean*, est une eau pure que les écrivains maniérés n'ont jamais pu et ne pourront jamais troubler. Chaque siècle a jeté, dans ce courant limpide, ses modes, ses archaïsmes prétentieux et ses préciosités, sans que rien surnage de ces tentatives inutiles, de ces efforts impuissants. »

Ces quelques considérations démontrent qu'il ne suffit pas d'être doué de dispositions naturelles, il faut encore s'être rendu maître de la langue française. Comment atteindre ce résultat ? En lisant beaucoup, en lisant toujours, en lisant avec méthode et méditation, le carnet de notes à la main (1) et l'esprit toujours en éveil. Jules Simon dit à propos de J.-J. Rousseau dans un beau discours prononcé lors de l'inauguration de la statue élevée à l'auteur des *Confessions* :

« Il a la mémoire remplie des chefs-d'œuvre de notre littérature. Il les aime

(1) Mgr Dupanloup conseille, dans la *Haute éducation intellectuelle*, de lire la plume à la main.

et sait les aimer. Il connaît toutes les délicatesses de cette langue ; il en développe toutes les énergies. » Erasme conseille aux gens de lettres de ne point se mettre au lit sans avoir lu quelque chose qui mérite d'être retenu et de s'en demander compte le matin à son réveil.

Mais faut-il également lire à tout prix les ouvrages les plus ennuyeux, qui ne parlent pas à notre âme et à notre imagination ? Rien ne serait plus préjudiciable à toute culture humanitaire. C'est avec raison que Doudan écrit dans ses lettres : « Je crois que si Bossuet n'avait pas forcé le Dauphin à lire d'un bout à l'autre des livres qui l'assommaient, le pauvre prince n'aurait pas dit à la fin de son éducation : C'est bon, je ne lirai plus que la gazette ! (1) »

On nous demandera peut-être : Que faut-il surtout lire ? Comme nous l'avons déjà constaté dans notre chapitre : *L'Influence des maîtres sur l'art d'écrire*, beau-

(1) DOUDAN. *Lettre 55*, tome IV, p. 168.

coup d'écrivains ont eu leur auteur favori. Mais ici la question qui nous intéresse est celle de savoir quels sont les livres dont un débutant devrait se pénétrer le plus. Chacun doit, sous ce rapport, s'orienter lui-même et pour cela il est indispensable de lire aussi bien les contemporains que les classiques. Berryer recommandait à son neveu la lecture de Bossuet (1). A quoi bon ? Cela n'est-il pas une affaire toute individuelle ? Est-il sage de forcer le goût, comme ferait un mauvais professeur de rhétorique ? Mes lecteurs m'écouteraient-ils si je les engageais à prendre les œuvres de Zola comme livres de chevet et de scruter sa technique d'une façon très approfondie ? Je ne me placerais de la sorte qu'à un point de vue qui m'est propre et qui peut ne pas être approuvé de ceux auxquels je m'adresse. Que chacun se laisse guider par ses tendances, ses aspirations, ses besoins intellectuels. La véritable voie à

(1) *Souvenirs intimes de Berryer* par la vicomtesse de Jonzé, page 120.

suivre sera ainsi plus vite frayée (1).

M. Baron, dans un cours de littérature, ne prescrit pas seulement d'étudier les bons auteurs, il va jusqu'à recommander de lire et de relire le dictionnaire. En émettant ce conseil, il exprime la crainte qu'on ne le prenne pas au sérieux : « On peut rire de ce précepte, dit-il . Eh bien ! essayez de le mettre en pratique. » Ce conseil n'est pas à tel point risible. Il est vrai, son application n'est guère facile. Elle demande un labeur énorme. Mais il n'y a pas de fatigue devant laquelle il faille reculer pour arriver à une connaissance complète et en quelque sorte définitive de la langue française.

Dans la période d'apprentissage, il est indispensable aussi de multiplier les exercices de style avec une ténacité et une patience que rien ne rebute. Noircissez

(1) D'aucuns conseillent d'étudier les classiques grecs et latins. Les œuvres complètes de Racine contiennent des commentaires d'un très grand nombre d'auteurs de l'antiquité, notamment d'Homère, de Sophocle, de Virgile, etc. Cette étude représente chez lui un travail prodigieux.

du papier et le renoircissez : passez-moi ce mauvais pastiche de ces vers si justes et si connus de Boileau :

> Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ;
> Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
> Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.

Les plus grands écrivains se sont laborieusement préparés à l'art d'écrire. L'histoire de leurs débuts reste ignorée d'ordinaire. Ils n'aiment pas à faire le récit de leurs mécomptes, de leurs défaillances intellectuelles, de leurs découragements, de leurs tâtonnements. Ils préfèrent apparaître dans toute la gloire de leur triomphe. Lisez ce que dit Scherer au sujet de Bossuet (1) : « Dans sa jeunesse même et pendant de longues années, il avait rédigé ses discours en entier, non pas pour les apprendre tels quels, mais afin de se rendre plus complètement maître de sa pensée et de mieux trouver l'expression. De là bien des manuscrits à tous les états d'achèvement et

(1) SCHERER, *Etudes de littérature*, p. 246.

de rédaction, simples notes, remaniements successifs, sermons complets. Il va sans dire que Bossuet n'eut jamais l'idée de publier ses sermons, lui qui ne fit imprimer ses oraisons funèbres que pour satisfaire à des demandes ou à la coutume et qui se laissa perdre son oraison funèbre de la reine-mère (1). »

Comme ces « remaniements successifs » révèlent le laborieux ! Ce puissant orateur qui a atteint le plus haut degré de sublimité dans l'éloquence de la chaire et parlait avec cette grandeur et cette fluidité qui donnaient l'illusion des inspirations subites, avait passé, avant de tenir son auditoire sous le charme de sa prestigieuse voix, par toutes les angoisses d'une gestation lente, par toutes les hésitations d'un écrivain qui n'est jamais satisfait de lui-même. Quelle préparation gigan-

(1) Ce n'est guère que soixante huit ans après la mort de Bossuet que le bénédictin Dom Deforès réunit les manuscrits autographes tombés entre les mains du neveu du grand orateur, l'abbé Bossuet et que celui-ci laissa se disperser.

tesque ! L'homme qui n'est habitué qu'aux rudes travaux manuels, doit trouver cette tâche impossible, invraisemblable. Mais quand on pénètre dans l'intimité de ces grands artistes de la plume et de la pensée, il n'y a là rien qui doive nous surprendre. Ces affres du labeur ne s'expliquent que par une méthode rigoureuse, permettant au cerveau de produire d'une façon continue et non à petites doses, ne surexcitant point les nerfs par sursaut, créant en un mot une véritable hygiène de la volonté. Quand, procédant de la sorte, l'écrivain possède du talent et des connaissances générales suffisantes, il tient son sort littéraire entre les mains.

VII

Le Labeur de l'Exécution

CHAPITRE VII

LE LABEUR DE L'EXÉCUTION

J'ai représenté l'écrivain se préparant à sa carrière. Il me reste à le montrer aux prises avec son sujet. Je choisis à cet égard l'époque de son existence où il a presque atteint son complet développement. On peut dire que les essais, parfois informes, auxquels il s'est livré tout d'abord appartiennent plutôt à la période de préparation. C'est surtout quand il est devenu maître de son art que le labeur change en quelque sorte de caractère, tout en restant extrêmement pénible chez beaucoup d'auteurs.

A quelle phase de l'exécution d'une œuvre, l'effort est-il le plus considérable ? Pendant l'élaboration du plan ? A l'heure

de la mise en train ? Ou bien pendant que l'écrivain se trouve dans le feu de la composition ?

Comme on verra, tout dépend du tempérament et des habitudes.

M. Octave Uzanne posa un jour dans le *Figaro* (1) la question suivante : « Le repos prôné aujourd'hui avec excès, n'est-il pas, à tous points de vue, infiniment plus contraire à l'homme d'action supérieurement doué et trempé que l'entretien perpétuel et accéléré d'une activité sans trêve ? » M. Maurice de Fleury répondit que « la seule chose qui comporte une dépense de force, d'énergie, c'est la mise en train ». Il soutint, pour le surplus, que le cerveau s'exténue à produire irrégulièrement et qu'il s'agit avant tout de pondérer l'effort. Si l'on prend la coutume de travailler dès son réveil, tous les matins, à huit heures, par exemple, le cerveau se congestionnera de lui-même, un appel de circulation s'y fera et il fonctionnera sans

1) 3 décembre 1892.

fatigue. C'est la cessation du phénomène qui lasse, au contraire.

Cette thèse renferme beaucoup de vérité, bien qu'elle soit trop absolue. L'excès de travail est toujours nuisible. Il est indispensable que, de temps à autre, la pensée soit mise en jachère. Quoi qu'il en soit, c'est la mise en train qui est très souvent la plus difficultueuse.

Ajoutons à cela que ce n'est pas lorsqu'on se trouve placé devant son écritoire et sa ramette de papier que l'on réalise le plus grand effort. Caro a fait observer dans une étude sur Mme de Sévigné que l'on peut travailler sans rien faire, tout en s'abandonnant au tourbillon du monde. Vacquerie dans ses *Profils et Grimaces* estime que « pour écrire vite il faut avoir beaucoup pensé, avoir trimbalé son sujet avec soi, à la promenade, au bois, au restaurant... » Buffon, qui n'avait pas le travail facile, mais qui suppléait à cette lacune par la volonté et la patience, pensait sans cesse au sujet dont il s'occupait. Il a lui-même exposé et recommandé plusieurs

fois son procédé de composition. Un jour, dans une conversation avec Necker, il dit : « Quand on a une idée, il faut la considérer longtemps, jusqu'à ce qu'elle rayonne, c'est-à-dire qu'elle se présente à nous clairement et environnée d'images, d'accessoires, de conséquences... On écrit ensuite. » Il déclara à Hérault de Séchelles : « L'invention dépend de la patience. Il faut regarder longtemps son sujet ; alors il se déroule et se développe peu à peu ; vous sentez comme un petit coup qui vous frappe la tête et en même temps vous saisit le cœur : Voilà le moment du génie. »

Cette longue contemplation du sujet, c'est ce qu'on peut appeler l'élaboration du plan. Quand on entreprend un ouvrage d'une particulière importance, c'est le plan qui doit tout d'abord préoccuper l'auteur. Il ne se présente pas de la même manière chez tous les esprits, il s'en faut. On peut dire, par exemple, qu'Alfred de Vigny se distinguait par la spontanéité du plan. Mais il le méditait ensuite avec une rare conscience : « Sainte-Beuve, a-t-il dit,

m'aime et m'estime, mais me connait à peine et s'est trompé en voulant entrer dans les secrets de ma manière de produire. Je conçois tout à coup un plan, je perfectionne longtemps le moule de la statue, je l'oublie et quand je me mets à l'œuvre après de longs repos, je ne laisse pas refroidir la lave un moment. C'est après de longs intervalles que j'écris, et je reste plusieurs mois de suite occupé de ma vie, sans lire ni écrire (1). »

C'est ainsi, notamment, qu'Alfred de Vigny procéda pour son *Cinq Mars*. Il écrivit le plan pour ainsi dire de primesaut, en l'année 1824, et ce n'est qu'en 1826 qu'il fit l'ouvrage, avec une grande rapidité de facture, « d'une seule encre », pour employer la jolie expression du poète d'*Eloa*.

Comme on a pu le remarquer, nous sommes indirectement redevables de ces renseignements littéraires à Sainte-Beuve qui, dans un article de la *Revue des deux-*

(1) DE VIGNY, *Journal d'un poète*, p. 79.

Mondes de l'année 1835 (1), n'avait pas saisi la manière de travailler d'Alfred de Vigny. Il l'avait rangé erronément parmi les laborieux. Voici comment il s'était exprimé à son égard en rendant compte de l'ouvrage : *Servitude et Grandeur militaire :* « Son talent réfléchi et très intérieur n'est pas de ceux qui épanchent directement par la poésie leurs larmes, leurs impressions, leurs pensées. Il n'est pas de ceux non plus chez qui des formes nombreuses, faciles, vivantes, sortent à tout instant et créent un monde au sein duquel eux-mêmes disparaissent. Mais il part de sa sensation profonde, et lentement, douloureusement, à force d'incubation nocturne sous la lampe bleuâtre, et durant *le calme adoré des heures noires*, il arrive à la revêtir d'une forme dramatique, transparente pourtant, intime encore. »

Il paraît que cette appréciation n'eut pas l'heur de plaire à Alfred de Vigny, que,

(1) P. 217 *Revue des Deux-Mondes.* Voir aussi *Portraits contemporains*, tome I, p. 340 où cet article a été reproduit.

du reste, les critiques de Sainte-Beuve égratignèrent maintes fois, avant et surtout après la mort du poète. C'est pour le venger de nouvelles railleries (1) que son exécuteur testamentaire, M. Ratisbonne, exhuma les pages inédites que son ami avait consacrées à Sainte-Beuve et où l'on peut lire la citation que nous avons reproduite plus haut.

Rien n'est plus fréquent que de voir un écrivain méditer un sujet pendant un temps très long. Jules Lemaître a fort bien décrit sous ce rapport l'état d'esprit de Charles Baudelaire, dont la détresse et l'angoisse trahissaient comme « un sentiment atroce de sa stérilité ». Son éditeur ne nous apprend-il pas qu'il ne possède qu'une vingtaine de feuilles volantes « qui se rattachent aux conceptions des romans et des nouvelles que Baudelaire porta vingt ans dans sa tête sans en rien confier au papier » ?

(1) Lire l'article de Sainte-Beuve sur le discours de réception d'Alfred de Vigny à l'Académie française. *Nouveaux Lundis*, tome VI, p. 434.

Chez d'autres auteurs, la spontanéité du plan accompagne pour ainsi dire la spontanéité de l'exécution. Tel Victor Hugo. Sa puissance d'évocation intérieure tenait du prodige. Paul Bourget écrit à son sujet :

« Il a pu, de mémoire et sans une note, décrire le quartier de Paris par où s'échappe J. Valjean dans les *Misérables*, et cette description est strictement exacte, rue par rue, maison par maison. Lorsque Hugo fermait les yeux et qu'il pensait à un objet, tout le contour physique de cet objet ressuscitait en lui d'une manière intégrale, et même avec un peu plus de rehaut que dans l'impression première. »

Auguste Comte possédait aussi une puissance de travail merveilleuse. Il méditait de tête, raconte Wyronboff, chacun des six volumes que compte son *Cours* et qui se suivaient sans interruption de deux en deux ans, sans jamais rien écrire, même de simples notes. Il en faisait de mémoire non seulement le plan et les di-

visions principales, mais encore les moindres détails.

Quand cette élaboration mentale était terminée, il écrivait son volume d'un trait, envoyant les feuillets à l'imprimerie sans y faire jamais aucun changement.

Cette belle intelligence, si remarquablement équilibrée et d'une logique si sévère, sembla s'écrouler tout à coup.

Cette évocation instantanée est-elle également possible, quand l'écrivain entreprend dans une œuvre d'imagination une analyse psychologique ? V. Hugo aurait-il conçu avec autant de précision l'ensemble des traits distinctifs qui composent le caractère d'un Hernani que les particularités d'une cour des miracles ? M. Paul Souriau le conteste pour le dramaturge dans un très intéressant ouvrage : *La Suggestion dans l'Art*. Mais remarquons que, de son propre aveu, tout ce qu'il dit de la genèse des personnages de théâtre s'applique aussi bien aux personnages de roman, le procédé de composition étant identique. M. Souriau se refuse

à admettre que, par une sorte d'intuition, on puisse pénétrer la substance même de l'âme et formuler ainsi les plus subtiles nuances psychologiques qui composent l'aspect original d'un « type » nettement caractérisé. « Le génie fait des choses étonnantes, dit-il, il ne fait pas de miracles (1). »

Cette faculté est peu commune, je l'avoue, mais le cerveau de quelques auteurs illustres constitue un mécanisme si merveilleux, qu'il serait téméraire de douter des possibilités les plus étranges. D'ailleurs, M. Souriau apporte quelques pages plus loin cette citation curieuse du *Journal* des de Goncourt (2) : « Aujourd'hui, au milieu d'une forte migraine, la *Faustin* a fait tout à coup irruption dans ma cervelle avec accompagnement de fièvre littéraire. »

Nous pensons qu'Edmond de Goncourt a fait allusion à la trame tout entière de son roman. Mais faudrait-il être surpris

(1) *La Suggestion dans l'Art*, p. 326.
(2) *Journal des de Goncourt*, 27 août 1881.

que les attributs psychologiques du principal personnage de son livre lui fussent également apparus, à ce moment d'artistique et divine obsession ?

Cette obsession, qui a commencé à se manifester dès le jour où l'œuvre se conçoit et se dessine, continue très souvent jusqu'à son état d'achèvement complet. Le besoin de produire tourmente l'écrivain en raison directe des difficultés qu'il éprouve. Il n'a de cesse que lorsqu'il a corrigé la dernière épreuve de son ouvrage, lorsqu'il a échappé à une permanente et cruelle hallucination. Ecoutez ces vers angoissants de Victor Hugo :

Je suis las, je suis mort, laisse-moi dormir ! — Non !
Est-ce que je dors, moi ? dit l'idée implacable.
Penseur, subis ta loi, forçat, tire ton câble.
Quoi ! cette bête a goût au vil foin du sommeil ?
L'Orient est pour moi toujours clair et vermeil.
Que m'importe le corps ? Qu'il marche, souffre et meure !
Horrible esclave, allons, travaille ! c'est mon heure.

M. Thiry, professeur de droit à l'Université de Liège, qui a été un des fami-

liers de Victor Hugo, a décrit en ces termes l'obsession à laquelle le grand poète était si souvent en proie :

« Un phénomène psychologique extraordinaire se produisait constamment chez Victor Hugo. Le voici : Lorsqu'une idée pénétrait dans le cerveau de cet homme, elle s'en emparait avec une puissance prodigieuse et avec un exclusivisme absolu. Elle prenait possession de cet esprit et exerçait sur lui une domination que l'on pourrait appeler tyrannique. Cette domination ne disparaissait qu'à partir du moment où le poète avait exprimé sous une forme quelconque, vers, prose, drame, roman, l'idée dont il avait été l'esclave jusqu'alors.

» Dans ces périodes d'accaparement — pardonnez-moi cette expression — du cerveau de l'écrivain par une pensée, toute pensée différente lui devenait étrangère ; il eût été inutile de la lui présenter, de lui en parler ; je suis persuadé qu'il l'aurait à peine entendue. Il fallait le laisser dans cet état, il fallait laisser s'effectuer jusqu'au

bout ce travail cérébral, cet enfantement de génie.

Victor Hugo avait une conversation charmante, pleine de bienveillance, de bonté, pleine aussi d'esprit et souvent de gaîté. Mais il n'en était plus ainsi lorsque cette terrible tyrannie d'une idée exerçait sa suggestion sur son esprit ; à partir de cet instant, il devenait sombre et froid ; il ne voyait plus ce qui se passait autour de lui, il n'entendait plus ce qui se disait ; la fixité de son regard en était la preuve ; il existait en lui une insensibilité complète relativement à toutes les sensations autres que celles dont il subissait, par le travail de l'idée, la puissance exclusive (1). »

Zola s'est analysé en cette page :

« Le travail a pris mon existence. Peu à peu, il m'a volé ma mère, ma femme, tout ce que j'aime. C'est le germe apporté dans le crâne, qui mange la cervelle, qui envahit le tronc, qui ronge le corps entier.

(1) *La Chronique* de Bruxelles, nº du 24 janvier 1902.

« Dès que je saute du lit, le matin, le travail m'empoigne, me cloue à ma table, sans me laisser respirer une bouffée de grand air; puis il me suit au déjeuner, je remâche sourdement mes phrases avec mon pain ; puis il m'accompagne quand je sors, rentre dîner dans mon assiette, se couche le soir sous mon oreiller, si impitoyable, que jamais je n'ai le pouvoir d'arrêter l'œuvre en train, dont la végétation continue jusqu'au fond de mon sommeil... Et plus un être n'existe en dehors ; je monte embrasser ma mère tellement distrait, que, dix minutes après l'avoir quittée, je me demande si je lui ai réellement dit bonjour. Ma pauvre femme n'a pas de mari ; je ne suis plus avec elle, même lorsque nos mains se touchent. Parfois, la sensation aiguë me vient que je leur rends les journées tristes, et j'en ai un grand remords, car le bonheur est uniquement fait de bonté, de franchise et de gaîté, dans un ménage ; mais est-ce que je puis m'échapper des pattes du monstre ? Tout de suite, je retombe au

somnambulisme des heures de récréation, aux indifférences et aux maussaderies de mon idée fixe. Tant mieux si les pages du matin ont bien marché, tant pis si l'une d'elles est restée en détresse ! La maison rira ou pleurera selon le bon plaisir du travail dévorateur... Non ! non ! plus rien n'est à moi ; j'ai rêvé du repos à la campagne, des voyages lointains, dans nos jours de misère ; et, aujourd'hui que je pourrais me contenter, l'œuvre commencée est là qui me cloître : pas une sortie au soleil matinal, pas une escapade chez un ami, pas une folie de paresse ! Jusqu'à ma volonté qui y passe ; l'habitude est prise, j'ai fermé la porte du monde derrière moi et j'ai jeté la clef par la fenêtre... Plus rien, plus rien dans mon trou, que le travail et moi, et il me mangera, et il n'y aura plus rien, plus rien ! »

Les frères de Goncourt l'ont bien dit : « Il y a une fatalité dans le premier hasard qui vous dicte l'idée. Puis c'est une force inconnue, une volonté supérieure, une sorte de nécessité d'écrire qui vous com-

mandent l'œuvre et vous mènent la plume. »

Toutefois, il se peut que l'imagination se montre tout à coup rebelle et fantasque. Après qu'une partie de l'œuvre a occupé l'esprit pendant de longs mois et qu'elle a été l'objet d'une prédilection toute particulière, il se produit parfois un phénomène singulier. De même que les météorologues connaissent les sautes de vent, nos littérateurs observent des sautes de l'intelligence. Leur faculté d'invention s'aiguille soudainement sur une matière nouvelle : « C'est étonnant, écrit Edouard de Goncourt, comme tout à coup, dans le livre que je suis en train à faire, un chapitre, qui n'est pas à son tour d'exécution, prend despotiquement possession de ma pensée et je dois le faire immédiatement, sinon il ne sera jamais bien fait (1). »

Ces anomalies bouleversent le psychologue parce qu'elles constituent une in-

(1) *Journal*, t. VI, p. 136.

fraction au plan que l'auteur s'était décidé à poursuivre d'une façon inflexible. — M. Paul Souriau estime qu'un seul homme est à même de dire comment une pièce a été composée : l'auteur (1).

Je doute fort qu'il le sache toujours.

Joubert pousse ce pouvoir de l'instinct encore plus loin : « On ne sait justement ce qu'on voulait dire, déclare-t-il sceptiquemement, que quand on l'a dit. »

Si les caprices ne régissaient pas souvent le cerveau humain, la littérature serait exempte de fantaisie et d'art.

Chez bien des écrivains de premier ordre — nous n'en citerons que deux, Montaigne et Montesquieu, — le plan de l'ouvrage ne se coordonne pas dans l'esprit avec cette spontanéité que nous venons de constater. L'auteur des *Essais* s'exprime ainsi au sujet de son travail de composition : « Cette farcissure est un peu hors de thème, disait-il poliment un jour qu'il avait fait un écart un peu fort :

(1) *Traité de l'Invention*, p. 152.

je m'égare, mais plutôt par licence que par mégarde ; mes fantaisies se suivent, mais parfois c'est de loin, et se regardent, mais d'une vue oblique... J'aime l'allure poétique, à sauts et à gambades... Mon esprit et mon style vont vagabondant de même (1). Je n'ai point d'autre sergent de bande à ranger mes pièces que la fortune : à mesure que mes rêveries se présentent, je les entasse ; tantôt elles se pressent en foule, tantôt elles se traînent à la file (2). » Montaigne s'inspirait, disait-il, des « gaillardes escapades de Plutarque » et du désordre il faisait de l'ordre !

Quant à Montesquieu, il travailla pendant vingt ans, avec un semblant d'incohérence, à son célèbre ouvrage *l'Esprit des lois*. « Montesquieu, écrit M. Lanson (3), est affecté d'une impuissance à composer qui n'a d'égale que celle de son compatriote Montaigne. Il s'établit d'un saut dans son idée ; d'un saut ensuite,

(1) *Essais* III, 9.
(2) *Ibid.* II, 10.
(3) *Histoire de la littérature française*, p. 700.

il atteint une autre idée, sans retenir le contact de la première : sa réflexion n'est pas un acte continu, c'est une série d'actes isolés, dont chacun commence et détermine un effort, entre deux temps d'arrêt. De là la division de l'ouvrage, cet extrême morcellement qui aboutit à la confusion extrême : de là ces livres multiples dont l'ordre ne s'impose pas ; dans chaque livre, cette abondance de chapitres, dont quelques-uns n'ont qu'un alinéa, et dans chaque chapitre, cet égrènement des idées en alinéas, dont beaucoup ont deux ou trois lignes. Jamais livre ne fut moins organique. Ce défaut d'ordre dans l'exposition n'est que le signe d'un manque d'unité dans la conception. »

Quel abîme entre les plus merveilleuses organisations cérébrales qui ont illustré la littérature française !

Une autre question se pose encore à propos du labeur de l'exécution. Faut-il écrire, quelles que soient les dispositions intellectuelles du moment ?

L'esprit se montre souvent très inégal.

Il peut être aussi rétif que réceptif. Le système de Zola consiste à écrire chaque jour une somme invariable de pages. Il se conforme ainsi à sa devise : *Nulla dies sine linea*. Doudan a dit : « Pour entretenir le talent d'écrire, il faut travailler un peu régulièrement, même dans les jours où l'on ne se sent pas en train d'écrire. M. de Chateaubriand avouait volontiers qu'il travaillait tous les jours un certain nombre d'heures, *quelle que fût la disposition de son esprit*. Il s'enfonçait dans le fourré de ses idées, jusqu'à ce qu'il trouvât un chemin et des horizons nouveaux, et il affirmait que, avant la fin des heures qu'il se fixait, il finissait toujours par trouver ce chemin. C'est que probablement, quand on attend que l'entrain vienne, il ne vient point et que c'est ce premier petit travail ingrat et inutile, en apparence, qui amène ces moments favorables où les idées prennent leur forme achevée et leurs vraies couleurs. (1) »

(1) *Lettres* 123, tome III p. 388.

Cependant, il existe des écrivains, qui ne trouvent jamais leur « forme achevée ». Mentionnons surtout Victor Cousin qui refondait complètement ses ouvrages dans une subséquente édition, au point de faire un livre nouveau — mais avec l'inspiration en moins, comme on l'a très bien fait observer. Dans ces conditions, ce philosophe aurait mieux fait de suivre le conseil d'Horace qui recommandait de serrer pendant neuf ans son manuscrit, avant de le soumettre au jugement du public.

..... Nonumque prematur in annum.

D'autre part, Malherbe disait « qu'après avoir fait un poème de cent vers ou un discours de trois feuilles, il fallait se reposer dix ans tout entiers » — et il gâtait parfois une demi-rame de papier à faire et refaire une seule stance !

Quoi qu'il en soit, un grand effort sur soi-même est certainement nécessaire pour s'imposer un travail continu, régulier, journalier. La vie doit être réglée

comme un mouvement d'horloge, dont il faut avoir soin d'écarter le petit grain de sable. Certains auteurs prétendent même que l'outillage exerce une influence sur les natures les plus fortes et les plus indépendantes : « On compterait par milliers, a dit M. Rondelet (1), les lettres qui n'ont point été écrites parce qu'au dernier moment on s'est trouvé n'avoir pas à sa disposition une plume commode, une encre suffisante, une feuille propre, une table préparée. Il y a eu des trésors de sentiments refoulés dans le cœur de celui qui voulait les traduire, par le dérangement d'une interruption ou, moins encore, par la vulgaire difficulté de peindre les caractères avec des intruments défectueux. »

Ces considérations constituent peut-être le côté puéril de l'art d'écrire, mais n'oublions pas que les choses les plus ordinaires jouent un rôle dans la vie intellectuelle. On ne se doute pas toujours

(1) *Art d'écrire*, p. 38.

de l'énergie morale qu'il faut déployer pour vaincre les obstacles. La nature de bien des écrivains ressemble à celle des *lazaroni*. Je ne sais quelle indolence les empêche de produire. Les mieux disposés d'entre eux attendent patiemment que l'inspiration se manifeste, comme s'il n'était pas préférable d'aller au-devant d'elle et de mettre tout en œuvre pour la faire jaillir ! L'avenir est aux gens résolus.

Nous avons déjà montré à quel labeur il faut pouvoir tenir tête pour devenir maître de sa pensée et de sa phrase. De nombreux exemples ont démontré que les règles de l'harmonie sont aussi impérieuses pour la prose que pour la poésie. Il serait cependant inexact de croire que tout le style se résume dans une forme musicale et impeccable. « Il n'y a pas de travail qui tienne, a dit un humoriste — n'était-ce pas Chamfort ? — un homme qui n'a pas d'idées bien nettes ne saura jamais écrire. Autant vaudrait apprendre l'équitation à un cul-de-jatte. » Et puis, une œuvre doit être fortement

étoffée. Il ne faut pas seulement qu'elle soit belle, elle doit être vraie. Il est nécessaire que la recherche des matériaux sérieux, capables de jeter sur l'ouvrage tout entier ce rayonnement spécial que donne l'authenticité des sources, précède le travail de plume. Le labeur des informations précises accompagne le labeur d'écrire. Peu de romanciers ont plus connu les fatigues de l'enquête et du document que Gustave Flaubert et Emile Zola. « J'ai une indigestion de bouquins, écrit l'auteur de *Salammbô* à M. Maurice Schlessinger. Voilà cinquante-trois ouvrages différents sur lesquels j'ai pris des notes depuis le mois de mars. J'étudie maintenant l'art militaire ; je me livre aux délices de la contrescarpe et du cavalier, je pioche les balistes et catapultes. Je crois enfin pouvoir tirer des effets neufs du tourlourou antique. » Ailleurs : « Je laboure la Bible de Cahen, les origines d'Isidore, Selden et Braunius. J'ai bientôt lu tout ce qui se rapporte à mon sujet, de près ou de loin, et, bien que tu m'ac-

cuses d'ignorance crasse en botanique, je te fiche une flore tunisienne et méditerranéenne très exacte, mon vieux. » Dans une lettre adressée à Ernest Feydeau : « Depuis six semaines, je recule comme un lâche devant Carthage. J'accumule notes sur notes, livres sur livres, car je ne me sens pas en train. Actuellement, je suis perdu dans Pline que je relis, pour la seconde fois, d'un bout à l'autre. J'ai encore diverses recherches à faire dans Athénée et dans Xénophon, de plus, cinq ou six mémoires de l'Académie des inscriptions. Et puis, ma foi, je crois que ce sera tout .» Je lis dans les *Souvenirs littéraires* de Maxime Du Camp : « Je l'ai vu souvent (Flaubert) dépouiller cinq ou six volumes pour écrire une phrase : avant de faire la nouvelle intitulée *Saint Julien l'hospitalier*, il lut tous les livres de vénerie qu'il put se procurer — je le sais, car c'est moi qui les lui envoyai depuis Gaston Phœbus et Du Fouilloux jusqu'au *Dictionnaire de chasses* de Baudrillard, qui naturellement ne lui furent d'aucune

utilité (1). » — Plus loin, au sujet de la *Tentation de saint Antoine* : « Il lisait les Pères de l'Eglise, compulsait la collection des Actes des Conciles par les pères Labbé et Cossart étudiant la scolastique (2). »

Ajoutons que Flaubert travailla pendant cinq mois à un seul chapitre de Salammbô pour reconstruire tout l'ancien commerce de l'Orient. Et il ne se contenta pas de cette prodigieuse accumulation de livres dont il parle dans ses lettres. Il se rendit lui-même sur l'emplacement de Carthage, pour en connaître à fond les paysages qu'il se proposait de décrire. Il avait annoncé l'intention de se promener dans un rayon d'une vingtaine de lieues autour de la cité antique. En vue d'un autre ouvrage, il se rendit trois ou quatre fois de Paris à Creil pour bien s'assurer s'il avait convenablement rendu un effet de paysage.

Flaubert avait, en procédant de la sorte, une notion très juste des exigences de

(1) Tome I, p. 174.
(2) Tome I, p. 240.

notre époque contemporaine qui a vu si largement se développer le sens critique. Il avait compris qu'un *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* n'est plus de mise en ce siècle avide de vérité. Dans le domaine des appréciations littéraires, Sainte-Beuve n'en usa pas autrement. Voici ce que raconte Scherer au sujet de la conscience avec laquelle travaillait l'auteur des *Causeries du Lundi* (1) :

« Il faut avoir connu Sainte-Beuve pour savoir l'importance presque maladive qu'il attachait à l'orthographe d'un nom propre, à un renseignement, à une date. Il voulait tout voir de ses propres yeux, tout vérifier. Il avait vraiment la religion des lettres. A partir du commencement des *Lundis*, sa vie entière fut dominée par les conditions de la tâche qu'il avait entreprise. Ces merveilleux articles sortaient d'une cellule de bénédictin. La porte de Sainte-Beuve était fermée, hormis le lundi, jour de la publication, devenu jour de

(1) *Littérature contemporaine*, tome IV, p. 107.

repos et de vacance. Les livres dont il avait besoin avaient été réunis d'avance dans les bibliothèques publiques par des amis dévoués. Les lectures faites, les passages marqués, il faisait un premier jet de son article, il le bâtissait selon son expression. Après quoi, il le reprenait en sous-œuvre, le rédigeait, dictant à son secrétaire, saisissant lui-même la plume de temps en temps, intercalant, modifiant, cherchant. Tous les scrupules du savant et de l'artiste étaient à la fois en éveil dans ce labeur et jusqu'au dernier moment. »

Après ce travail minutieux, Sainte-Beuve n'était pas encore satisfait de lui-même. Il soumettait son article à son ami Véron, et il n'en donnait jamais le « bon à tirer » sans avoir corrigé deux ou trois épreuves.

Je ne m'appesantirai pas davantage à cette place sur le labeur d'écrire proprement dit : Cette matière a déjà été traitée dans d'autres chapitres. Toutefois, il est un sujet qui mérite également d'être déve-

loppé dans cette étude, ce sont les variations que le style de maints auteurs a subies aux divers stades de leur existence. Je crois que la recherche de la perfection n'a pas toujours été étrangère à un changement dans la « manière » de nos grands littérateurs — à moins que celle-ci ne trahisse plutôt une période de défaillance. Nous citerons plusieurs exemples à l'appui de cette thèse :

« Un des traits caractéristiques de son talent, écrivait Ernest Legouvé dans le *Temps*, à propos de Jules Sandeau, c'est qu'il a eu, comme les peintres, deux manières, je dirai volontiers deux plumes. Il a refait son style. Les ouvrages les plus brillants des deux premiers tiers de sa vie, *Marianna* et *Mlle de la Seiglière*, sont pleins d'imagination, d'éclat, mais trop de fleurs ! trop de fleurs ! Dans ses dernières œuvres, changement complet. Relisez *Fernand*, *Le colonel Evrard*, *Jean de Thommeray*, plus de déclamations, plus de fausse élégance ; un style ferme, sobre, plein de relief. Il est devenu dessinateur,

sans cesser d'être coloriste. On voit que La Bruyère, qu'il étudiait beaucoup, a passé par là. »

Et quel maître pouvait-on mieux choisir que l'auteur immortel des *Caractères,* lui qui a tant aidé, vers la fin du XVIIe siècle, à rajeunir la vieille forme française, à épurer le goût, à préparer la grande époque des Voltaire et des Jean-Jacques Rousseau ?

M. de Sacy fait à peu près les mêmes observations au sujet de Bossuet (1) » Son éloquence surabonde et se répand, pour ainsi dire, en développements qui dépassent les mesures et ralentissent la marche du discours. Attendez quelques années, c'est le même sermon. Mais déjà l'orateur a mûri. Une main austère dépouille cette éloquence de son luxe et la réduit à la raison et au nécessaire... C'est toujours le plus simple et le plus mâle des orateurs ; seulement l'usage du monde et de la cour a poli le langage du

(1) *Variétés littéraires, morales et politiques*, p. 312.

prédicateur, il retranche tous les mots dont une oreille de courtisan pourrait s'effrayer ; il n'ose plus dire cette canaille en parlant des valets du grand-prêtre et des soldats de Pilate acharnés sur la divine personne de Jésus-Christ. Déjà, je l'avoue, quelques-uns de ces retranchements me semblent bien rigoureux. Il y a dans la première manière de Bossuet des expressions et des tours de phrase dont je regrette la simple et franche énergie. Attendez quelques années encore. Bossuet reprend le sermon pour la troisième fois. Il avait abrégé, il abrège encore. Les traits sont plus vifs et plus précis ; les développements manquent. Il épurait sa langue ; il l'épure davantage. Des mots qu'il employait dans l'âge de sa maturité, il ne les emploie plus dans l'âge de sa vieillesse. Cette modification de langage est peut-être ce qu'offrent de plus curieux les versions successives des sermons de Bossuet. »

Mais il arrive aussi qu'un changement dans la manière d'un écrivain ne corresponde pas toujours à un progrès. Chateau

briand se charge de nous en fournir le témoignage. Sainte-Beuve a écrit au sujet de l'auteur du *Génie du Christianisme* la page suivante :

« En fait de style, M. de Chateaubriand, comme tous les grands artistes, a eu plusieurs manières. On est assez généralement convenu de placer la perfection de sa manière littéraire à l'époque des *Martyrs* et de *l'Itinéraire* (1809-1811), et la perfection de sa manière politique à l'époque de sa polémique contre M. de Villèle au *Journal des Débats* (1824-1827); mais tout en adhérant à cette vue juste, n'oublions point par combien de jugements confidentiels, de revisions et d'épurations successives durent passer les *Martyrs* pour atteindre à cette pureté de forme que nous leur voyons. N'oublions pas non plus que, de même qu'en sa période littéraire M. de Chateaubriand eut Fontanes pour conseiller assidu et fidèle, il eut, pour sa polémique politique aux *Débats*, un ami, homme de goût, et sévère également, M. Bertin l'aîné, qui se permettait

de retoucher à chaque article ce qu'il ne croyait pas bon sans que l'autre (chose rare) s'en plaignît jamais ou même s'en informât. Car, disons-le à sa louange, M. de Chateaubriand, avec cette facilité qui tient à une forte et féconde nature toujours prête à récidiver, ne s'acharnait pas du tout à ses phrases, quand un ami sûr y relevait des défauts. Ainsi, pour les articles des *Débats*, les belles choses restaient, et les mauvaises disparaissaient d'un trait de plume. Que si nous prenons d'autres récits de M. de Chateaubriand d'une date très rapprochée de celle qu'on répute la meilleure, par exemple, les *Mémoires sur le duc de Berry* ou encore les *Etudes historiques*, nous y retrouvons toutes les fautes de mesure et de goût qu'on peut s'imaginer : c'est que l'Aristarque ici lui a manqué. Ceci pour dire qu'à aucun moment le goût de M. de Chateaubriand n'a été très mûr et tout à fait sûr, bien que, dans un temps, à juger par quelques-uns de ses écrits, il ait paru tel. Il n'y a donc rien d'étonnant si, dans les *Mémoires*

d'Outre-Tombe, on retrouve de ces derniers défauts qui étaient en lui et auxquels il dut revenir encore plus volontiers avec l'âge.

La première partie des *Mémoires*, celle qui offre la peinture des jours de l'enfance et de l'adolescence, se rapporte pourtant, par la date de composition, à la plus heureuse époque de la maturité de M. de Chateaubriand, à cette année 1811 dans laquelle il publia l'*Itinéraire*. Aussi cette partie est-elle de beaucoup la plus légère de touche et la plus pure, et j'ose dire qu'elle le paraîtrait plus encore s'il n'y avait fait maintes fois des surcharges en vieillissant. A partir de 1837 environ, sa main se gâta ; ses coups de pinceau devinrent plus heurtés, plus brisés dans leur énergie dernière. Il y avait toujours en lui des reflets et des parfums retrouvés de la Grèce, mais le vieux Celte aussi reparaissait plus souvent ; et pour appliquer ici le nom d'un écrivain qu'il cite quelquefois et qui exprime l'extrême recherche dans l'extrême décadence, on

dirait que, dans les parties dernières de sa composition, il soit entré du Sidoïne Apollinaire, tant l'œuvre semble subtile et martelée ! On pourrait affirmer, à la simple vue, que certaines pages, qui portent la date de 1822, ont reçu une couche de 1837. »

Nous avons voulu reproduire cette citation tout entière, si longue soit-elle, tant elle est instructive et confirme parfaitement la seconde partie de notre thèse (1).

Quelle que soit l'importance que l'on veuille attacher au labeur d'écrire (2), on contestera difficilement, ce me semble, que le relâchement observé chez de Chateaubriand entraîne souvent avec lui un manque de précision et de clarté. En

(1) Dans une très belle étude de M. Paul André sur l'*Indifférence et l'Injustice belges en matière littéraire* (Editeur, Lamartin, Bruxelles), ce critique distingué écrit que C. Lemonnier a abandonné sa première manière toute de « hautaine et plantureuse rusticité » pour s'orienter vers des soucis de mondanité moins impérieusement énergiques. La cause : les influences parisiennes (p. 10).

On pourrait multiplier les exemples de cette nature.

(2) Nous verrons dans un autre chapitre que les avis ne sont pas unanimes à ce sujet.

laissant courir la plume, au petit bonheur des idées, en adoptant les premières images qui se présentent à l'esprit, en accumulant les phrases sans y apporter cet équilibre qui est la condition essentielle de l'harmonie, un grand écrivain peut parvenir à composer des pages étincelantes, mais il ne produit rien de solide et de durable. Les auteurs latins de la belle époque classique se distinguaient surtout par leur style lapidaire. Mais celui-ci ne fit-il pas défaut chez les prosateurs de la décadence ? D'aucuns s'imaginent qu'en noyant la pensée dans une avalanche de propositions diffuses, ils arrivent à se faire mieux comprendre. Cependant, le style obscur a trouvé ses apologistes ! Il existe une esthétique du charabia. Joubert estime que le beau peut avoir surtout du charme dans une langue que l'on n'entend qu'à demi. Et Doudan n'a-t-il pas écrit : « Il y a longtemps que je pense que celui qui n'aurait que des idées claires serait un sot. Les notions les plus précieuses que recèle l'intelligence humaine sont tout au

fond de la scène et dans un demi-jour et c'est autour de ces idées confuses, dont la liaison nous échappe, que tournent les idées claires pour s'étendre et se développer » (1).

Doudan devait être, à coup sûr, un admirateur passionné de l'*Apocalypse* et l'on peut regretter que la mort l'ait privé de la lecture de nos déliquescents. Que de jouissances artistiques n'eût-il pas goûtées ! Rien ne doit être agréable comme de pouvoir s'écrier avec Klopstock, qui se vantait de ne pas comprendre ses propres idées : « D'abord Dieu les comprenait avec moi, maintenant Dieu seul les comprend »...

Ce sont là des paroles qui frisent la gageure. Si l'allemand se prête bien aux spéculations métaphysiques et aux né-

(1) *Lettres de Doudan*, p. 470. tome II. M. Paul Stapfer, dans son intéressante étude sur l'*Histoire des réputations littéraires* (*Revue Bleue*, année 1891, p. 205) ne reproduit pas ce passage des *Lettres de Doudan* de la même manière que nous, bien que ces variantes impliquent une opinion identique. Il fait remarquer que M. Gréard a faussement attribué cette pensée à Scherer.

bulosités littéraires, le français, lui, exige avant tout la clarté. Sinon, il fausserait son génie. Pour tous ceux qui parviennent à la manier avec art, la langue française est d'une limpidité cristalline. Le jour où, tout en restant belle et harmonieuse, elle cesserait d'être claire, elle aurait perdu à jamais son incomparable éclat. Même à des moments d'emphatique lyrisme et de passion désordonnée, il faut qu'elle demeure compréhensible. Sa clarté va jusqu'à rendre les défauts moins apparents. Klopstock aurait peut-être tourné en dérision des idées aussi téméraires. Mais j'estime que si je suis compris des hommes, Dieu me comprendra par surcroît....

VII

De quelques habitudes et manies

CHAPITRE VII

DE QUELQUES HABITUDES ET MANIES

Ce nouveau chapitre ne concerne pas très spécialement le labeur d'écrire, mais il est intimement lié aux procédés de composition de nos grands littérateurs. Il sert en quelque sorte de complément indispensable à cette étude — bien qu'il ait plutôt un caractère anecdotique que critique. Mais les choses les plus puériles à première vue jettent quelque lumière sur la personnalité humaine. Kant ne perdit-il pas le fil de sa pensée parce qu'on avait abattu le peuplier qu'il s'était habitué à voir devant sa fenêtre ?

Quelles sont les étranges manies qui caractérisent plusieurs écrivains ? Chaque

individu possède les siennes et il n'est pas nécessaire de se singulariser à tout prix pour avoir en propre certains enfantillages. Les plus remarquables célébrités n'échappent pas à cette règle commune et c'est par là que des hommes qui, peut-être, se croient en relation directe avec la divinité, trahissent leur origine terrestre... Quand ils agissent par bravade, ils ne pensent pas toujours combien ils sapent eux-mêmes le piédestal sur lequel ils tâchent de se hisser. Les poètes qui désirent se faire remarquer par l'abondance de leur chevelure ou par l'énormité de leur cravate font plus songer aux matérialités de ce monde qu'aux cimes célestes du génie. Quand Baudelaire se présenta à Maxime Du Camp, les cheveux teints en vert, il dut paraître extraordinairement ridicule.

En effet, comme dit M. Lombroso, « rien ne ressemble plus à un fou en proie à un accès qu'un homme de génie qui médite ses conceptions et leur donne une forme (1). »

(1) *L'Homme du génie*, p. 41.

Cependant, tous les littérateurs ne sauraient être soupçonnés d'ostentation. C'est ainsi que les habitudes contractées par Lamennais étaient chose très naturelle. « A demi couché sur une chaise longue qui lui avait été donnée par M. de Montalembert, écrit M. J. Peigné (1), il mangeait rapidement et passait le reste de la matinée soit à étudier les philosophes allemands ou quelque langue étrangère, soit à lire des livres de contes, suivant que sa santé lui permettait ou non des occupations sérieuses.

« Il écrivait le plus souvent dans son salon du rez-de-chaussée, à une table sur laquelle il ne souffrait autre chose qu'une écritoire, quelques plumes et du papier de petit format doré sur tranches ; du reste, point ou ou peu de livres, ou de ce fatras de paperasses que ménagent à leur portée les gens qui n'écrivent que pour poser.

« De ce qu'en examinant ses manuscrits, on n'y trouve presque pas de ratures ou de

(1) *Lamennais. Sa vie intime à la Chênaie*, p 41.

mots surchargés, on a conclu que Lamennais avait le travail extrêmement facile et écrivait d'un seul jet ses plus belles pages. Il n'en est rien pourtant et l'absence de corrections sur la copie qu'il laissait aux imprimeurs s'expliquerait par sa manière de travailler. Il se promenait souvent sur sa terrasse en se martyrisant les ongles avec un canif, méditait et ne rentrait que lorsque dans sa tête la phrase était toute faite : il la couchait alors sur le papier, et rarement il lui arrivait d'y rien changer à la seconde lecture. »

A propos des manuscrits de Victor Hugo, nous avons rencontré, dans un journal, ces lignes intéressantes :

« Plus de sept ans se sont écoulés depuis que, par testament, Victor Hugo faisait don de ses manuscrits à la Bibliothèque nationale de Paris.

« On a soigneusement collationné avec l'édition *ne varietur*, autorisée par Victor Hugo lui-même, le texte correspondant de chaque manuscrit.

« Certains manuscrits forment des cahiers

complets. Beaucoup sont sur feuilles volantes, de toutes dimensions ; il y a jusqu'à des bandes de journaux sur lesquelles le poète jetait quelques vers, une idée, au hasard de l'inspiration. Tout cela a besoin d'être assemblé et collé avant d'être relié et mis à la disposition du public.

« On éprouve un respect profond devant ces pages sur lesquelles Victor Hugo a incliné son front lourd de pensées, qu'il a effleurées de son souffle, sabrées de sa forte écriture qui ressemble parfois à la gothique sacrée des missels du Moyen Age.

« Victor Hugo employait généralement du papier de format in-octavo, fort, le plus souvent de couleur bleue. Sa feuille est divisée en deux parties égales ; la marge est aussi large que le texte ; parfois, les adjonctions sont plus abondantes que le texte même. Les corrections sont rares ; il y a des pages entières sans ratures. Ces ratures, quand il y en a, sont d'une vigueur rageuse ; on les dirait faites avec le bout d'allumette qui a servi à écrire le titre même du livre.

Les annotations hors texte son excessivement rares. »

Complétons ces détails. Levé à 6 heures du matin, Victor Hugo écrivait debout, sur un pupitre, les vers qu'il composait dans sa chambre tout en marchant et ronchonnant. Souvent la nuit il notait au crayon, dans l'ombre, les vers ou rimes qui lui venaient. Toilette de notaire : veste de lasting, col empesé, rabattu, cravate noire... (1). Il travaillait les fenêtres ouvertes, même en hiver.

Nous ne résistons pas non plus au désir de mentionner cet intéressant passage d'un article de Rochefort dans l'*Intransigeant* du 26 février 1902. Faisant allusion à la gerbe de chefs-d'œuvre à laquelle Victor Hugo a donné le vol, il écrit :

« Et cet épanouissement merveilleux sortait de son cerveau sans fatigue et presque sans effort. J'ai raconté ailleurs comment, par une faveur qu'il n'a proba-

(1) *Figaro*, 6 février 1892.

blement accordée à nul autre, il m'invitait quelquefois à entrer dans sa chambre ou plus exactement sa chambrette, pendant que, debout devant une planchette rivée au mur, il se livrait à son travail, de six à onze heures du matin. Chaque feuille de ce papier bleuâtre où sa plume s'écrasait — car jamais il ne s'est servi de plumes de fer — était posée, pour qu'elle y séchât, soit sur son lit, soit sur une chaise, la seule de la pièce, soit tout bonnement sur le parquet.

Eh bien ! il était très rare que j'y découvrisse une rature. L'expression de sa pensée prenait presque instantanément la figure d'un bloc intangible dans sa forme marmoréenne. Et comme, un jour, je lui faisais part de mon étonnement devant cette sûreté de main, il me répondit :

« Que voulez-vous ! je pense en vers. Souvent même, avant de me réveiller, je rêve en vers. »

Et, en effet, dans ses romans, notam-

ment dans *Les Travailleurs de la Mer*, nombre de phrases sont d'impeccables alexandrins qui semblent attendre la rime (1). J'ai, du reste, cru remarquer qu'il tenait plus à sa gloire de prosateur que de poète. Peut-être était-ce parce qu'on lui contestait moins celle-ci que celle-là. Jamais il n'a fait, en ma présence, la moindre allusion à une seule de ses poésies, fût-ce les plus célèbres. C'était à supposer qu'il les oubliait aussitôt qu'il les avait formulées.

» Une fois, cependant, il me dit :

« Mon meilleur livre est celui des *Chansons des Rues et des Bois*. C'est celui qui s'est le moins vendu. »

» Et il ajouta :

« Ça m'est, d'ailleurs, tout à fait égal. Aujourd'hui je n'écris plus pour les autres, j'écris pour moi. »

(1) Dans un autre chapitre, le *Labeur de la Préparation*, nous citons Victor Hugo parmi les auteurs dont la prose a la cadence et même la coupe du vers.

Pour Ampère, Mistral, C. Mendès la marche était ou est une nécessité Chez le premier, la verve s'éteignait dès qu'il s'asseyait devant un bureau : « Etre assis, écrit-il, devant une table, une plume à la main, c'est le plus pénible, le plus rude des métiers. » Avant de se mettre au travail, Richepin a recours aux haltères et au trapèze, Haraucourt au pugilat et aux haltères. Chateaubriand, lorsqu'il dictait un article à un secrétaire, se promenait pieds nus sur le carreau froid de sa chambre. Théophile Gautier, Baudelaire, François Coppée ne pouvaient ou ne peuvent travailler qu'entourés de chats. Gautier en avait jusqu'à douze et quinze. Léon Cladel écrivait en sabots avec ses chiens dans un grenier, et, pour trouver ses idées, il marchait par intervalles, accompagné de sa meute.

Ailleurs, nous ramassons les renseignements qui suivent au sujet d'autres écrivains :

« Pendant qu'il écrit, M. Alphonse Daudet sourit avec malice ; M. Emile Zola

parle quelquefois tout haut la phrase qui est au bout de sa plume ; M. Edmond de Goncourt agite les lèvres comme s'il mangeait ; M. Jules Lemaître caressse sa moustache de sa main gauche ; M. Renan regarde la paume de sa main, comme pour y chercher l'inspiration : M. Ludovic Halévy a constamment les yeux au plafond, tandis que M. Meilhac prend sa tête à deux mains quand il médite. M. Jean Richepin a la manie de tambouriner sur son bureau en attendant la phrase cherchée. M. François Coppée s'interrompt à tout instant pour allumer des cigarettes, qu'il jette après deux ou trois bouffées ; M. Henri Bornier se gratte la tête ; il arrive à M. Emile Bergerat de sifflotter ; enfin, M. Jean Rameau, quand il fait des vers, a l'air de penser à tout autre chose. »

Citons encore ce document sur Charles Nodier, mais avant tout sur le Nodier romancier et savant bibliophile, sur le Nodier écrivant le Dictionnaire des onomatopées, *Trilby, les Souvenirs de Jeunesse* :

« Le matin, après deux ou trois heures

d'un travail facile, après avoir couvert d'une écriture lisible, régulière, sans rature aucune, douze ou quatorze pages de papier de six pouces de haut sur quatre de large, Nodier jugeait sa tâche du matin finie et sortait.

« A six heures, Nodier dînait en famille.

« Après le dîner, la tasse de café savourée en véritable sybarite, à petites et longues gorgées, on enlevait la nappe et ce qui la couvrait, et sur la table nue on apportait trois chandelles.

« Trois chandelles et non pas trois bougies. Nodier préférait la chandelle à la bougie. Pourquoi ? Personne ne l'a jamais su. C'était un des caprices de Nodier.

« Les trois chandelles, jamais plus, jamais moins, étaient placées en triangle, Nodier apportait son travail commencé, ses plumes d'oie. Nodier exécrait les plumes de fer et il travaillait jusqu'à neuf ou dix heures du soir.

« A cette heure, il sortait une seconde fois ; mais cette fois, pour suivre in-

variablement la ligne des boulevards. »

Balzac travaillait souvent à la clarté d'un flambeau à sept bougies. A mesure qu'il écrivait, il jetait ses feuillets derrière lui, sans les relire ni les numéroter. Musset, lui, composait souvent ses vers les rideaux de fenêtres tirés et les bougies allumées, bien qu'il fît grand jour !

Guizot a dit à Caro qu'il travaillait pendant la première partie de la journée, qu'il faisait une promenade selon le temps et que, tous les jours de sa vie, il rentrait à quatre heures pour se faire lire un roman anglais.

Ces petites manies ne font-elles pas songer à Buffon écrivant en habit de soie brodé de fleurs, avec de longues manchettes en dentelles ? Bossuet, dit-on, travaillait dans une chambre froide, ayant la tête chaudement enveloppée. Au moins ne plaçait-il pas ses pieds sur la glace comme Schiller ! J.-J. Rousseau réfléchissait tête nue au soleil, en plein midi. Pour rompre avec les bruits du dehors, il affec-

tionnait de se plonger la tête dans du foin ou il se bouchait encore les oreilles avec des tampons de ouate. Montaigne s'enfermait dans une vieille tour, où personne n'avait accès, pour jouir de la solitude. Michelet, à l'exemple de Balzac, se faisait servir le matin du café noir : « Cela le portait jusqu'à midi, disait-il. » On sait que l'auteur de la *Comédie humaine* allait se coucher à six ou sept heures du soir, à la suite d'un frugal repas. Il se levait à minuit et travaillait également jusqu'à midi, en prenant du café d'un noir verdâtre. Voulait-il mettre en pratique ce précepte qu'il faut composer pendant l'agitation du matin et méditer pendant le calme du soir ou de la nuit ? Si Buffon affectionnait particulièrement les manchettes, Alexandre Dumas, père, aimait écrire en chemise, les manches retroussées jusqu'aux coudes, comme un boucher. Diderot restait en robe de chambre, H. de Balzac en robe de moine blanc et l'abbé de Choisy en jupe et cornette ; Descartes, de même que Milton, s'enfonçait la tête

dans un canapé ! Cujas et François Laurent se jetaient par terre à plat ventre et Bourdaloue ne rédigeait pas un sermon avant d'avoir raclé un air sur le violon, ce qui vaut encore mieux que de faire comme Darwin qui, en guise d'archer, promenait une baguette sur des racines d'arbres.

Montesquieu laissait sur les carreaux de sa chambre l'empreinte de ses pieds convulsivement agités pendant la composition. Un jour Victor Hugo surprit Chateaubriand assis à sa table de travail, en manches de chemise, un madras sur la tête, chaussé de pantoufles en maroquin vert, le pantalon de molleton gris. C. Mendès n'est à l'aise qu'en bras de chemise. Théophile Gautier composait sa prose au journal ou chez Charpentier, couché à plat ventre sur la grande table du magasin — comme Cujas ! Ainsi fut écrit le *Capitaine Fracasse*. Il a rédigé bien des fois son feuilleton théâtral pour *la Presse*, au coin d'une table, dans l'atelier d'imprimerie, assourdi par le ronfle-

ment des machines. Il ne faisait aucune rature et négligeait toute ponctuation ! Chez lui, il brûlait des pastilles du sérail. Baudelaire aimait les parfums. Loti, Maizeroi les adorent. Disons à ce propos que Théophile Gautier fut membre d'un club de hachisch. Etait-ce en vue d'une « expérience physiologique » qu'il s'adonnait à l'usage de ce poison narcotique comme Baudelaire ? Ou bien était-il d'avis que certaines substances, comme l'opium, le tabac, l'alcool, l'éther sulfurique, le protoxyde d'azote produisent une ivresse propre à l'inspiration ainsi que le croyait Hoffmann, qui était fier de son vice (1) et

(1) M. Souriau, dans son *Traité de l'Invention*, a fait observer que l'on peut avoir recours à l'ivresse pour imaginer des histoires extraordinaires et grotesques, des contes fantastiques, mais on n'obtient jamais une idée simple, claire et applicable. Le délire, produit par les anesthésiques, dit-il, n'est qu'un dérèglement et une véritable désorganisation de l'esprit, (p. 102). Barbey d'Aurévilly écrit dans le chapitre : *La Littérature du tabac* de son livre *Ridicules du temps :* « Balzac, sans les cinquante mille tasses de café dont il mourut, n'aurait peut-être pas écrit la *Comédie humaine*, tandis que les stupéfiants ou les engourdissants tuent la faculté de produire, même souvent avant qu'elle ait produit. Telle l'explication de cette littérature que j'ai

le considérait comme un procédé de travail, ou bien encore croyait-il avec Tolstoï que l'écrivain, engourdit ainsi sa conscience ?

Nous croyons qu'on ne saurait mieux répondre à ces questions qu'en reproduisant ce passage de la notice dont Théophile Gautier a fait précéder les *Fleurs du Mal* de Baudelaire, et où il s'occupe de la part que lui-même et son ami ont prise aux séances de cette singulière société :

« Il (Baudelaire) ne vient que rarement et en simple observateur aux séances de l'hôtel Pimodan, où notre cercle se réunissait pour prendre la dawamesk, séances que nous avons décrites autrefois dans la *Revue des Deux Mondes*, sous ce titre : *le Club des haschichins*, en y mêlant le récit de nos propres hallucinations. — Après une dizaine d'expériences, nous renonçâmes pour toujours à cette drogue

appelée « La littérature du tabac » et que nous avons, en attendant la littérature de l'*opium* que nous aurons aussi » (p. 240).

enivrante, non qu'elle nous eût fait du mal physiquement, mais le vrai littérateur n'a besoin que de ses rêves naturels, et il n'aime pas que sa pensée subisse l'influence d'un agent quelconque » Balzac vint à une de ces soirées, et Baudelaire raconte ainsi sa visite : « Balzac pensait sans doute qu'il n'est pas de plus grande honte ni de plus vive souffrance que l'abdication de sa volonté. Je l'ai vu une fois, dans une réunion où il était question du prodigieux effet du haschich. Il écoutait et questionnait avec une attention et une vivacité amusantes. Les personnes qui l'ont connu devinent qu'il devait être intéressé. Mais l'idée de penser malgré lui-même le choquait vivement ; on lui présenta du dawamesk, il l'examina, le flaira et le rendit sans y toucher. La lutte entre sa curiosité presque enfantine et sa répugnance pour l'abdication se trahissait sur son visage expressif d'une manière frappante ; l'amour de la dignité l'emporta. En effet, il est difficile de se figurer le théoricien de la volonté, le jumeau spirituel de Louis Lambert, con-

sentant à perdre une parcelle de cette précieuse substance. »

» Nous étions ce soir-là à l'hôtel Pimodan, et nous pouvons constater la parfaite exactitude de cette petite anecdote. Seulement, nous y ajouterons ce détail caractéristique : en rendant la cuillerée de dawamesk qu'on lui offrait, Balzac dit que l'essai était inutile et que le haschich, il en était sûr, n'aurait aucune action sur son cerveau. »

Epinglons encore quelques autres habitudes et manies :

Flaubert était revêtu d'une robe de bure. Emile Augier ne quittait son cabinet que lorsque ses douze pipes, alignées devant lui, étaient toutes fumées. Ponson du Terrail, lui, rangeait en cercle sur sa table des poupées costumées représentant chacune un personnage de ses romans. Quand le rôle d'une poupée était fini, il la prenait par le cou et la précipitait dans son tiroir. Barbey d'Aurevilly était aussi excentrique dans sa tenue de travail que dans sa tenue de ville. Il se servait de

trois encres différentes, poudrées d'or. Quand il faisait l'hommage d'un livre à un ami, il écrivait : A mon ami, en rouge ; X... Y... en bleu et la signature en vert. Jules Vallès, dans les *Réfractaires* (1) écrit au sujet de Gustave Planche : « Il achetait, pour écrire ses grands articles, du papier à mille francs la rame. Je grossis un peu le chiffre ; toujours est-il qu'il n'était content qu'après avoir acheté au poids de l'or une demi-main de papier superbe. « Vous voyez ce grain, faisait-il en caressant la feuille blanche du bout des doigts ; est-ce beau ? c'est du vrai ; trouvez rien de pareil ! » Il payait quelquefois ses plumes un prix fou. Sa plume d'or, l'a-t-il regrettée souvent , le malheureux ! Il l'avait perdue, laissée je ne sais où. Et son encre de Chine ? Il prétendait être le seul dans tout Paris et même en France qui en eût un vrai bâton.

Je lis dans le même ordre d'idées au cours d'un intéressant article que le Dr Félix Re-

(1) Chapitre : *Un réfractaire illustre*, p. 129.

gnault a fait paraître dans la *Revue universelle* (1) au sujet des manies des auteurs :

« Je ne puis plus écrire, me disait l'un d'eux qui désire garder l'anonymat, qu'avec de l'encre violette. Ma pensée s'arrête si elle s'exprime avec de l'encre noire » et comme cet écrivain se double d'un psychologue, il m'analysait finement son cas : « L'usage de l'encre nouvelle produit chez moi un centre d'arrêt, une inhibition ; il m'est toujours facile de former des lettres, et mon centre moteur des mouvements des doigts est intact, mais il y a arrêt dans la production des idées. »

» On peut expliquer de même cette histoire racontée par un de nos écrivains, Jules Lemaître, autant qu'il me souvient. Il fumait énormément : « Ne fumez plus, lui dit son médecin. » Autre inconvénient bien plus grave : quand il se mettait à sa table de travail sans cigarette à la bouche, il ne pouvait aligner une seule phrase.

(1) N° du 30 novembre 1901.

L'acte de fumer lui était indispensable pour écrire. Il prit un moyen terme, qui fut de ne fumer qu'en écrivant. » Chez George Sand ce besoin de fumer était si puissant que, suivant Théophile Gautier elle cessait d'être intelligente si elle était privée de tabac. »

Encore une hottée de détails curieux :

Alexandre Dumas, fils, était serré dans une vareuse, attachée sur l'épaule, la chemise en flanelle, le pantalon beige à la houssarde. Il aimait entendre jouer du piano, tandis qu'il écrivait ses comédies. J-K. Huysmans, qui s'est retiré dans un cloître, répond en ces termes à une demande de renseignements adressée au *Temps* (1) : « Quant à la question qu'on vous pose de savoir comment je suis habillé, monastiquement ou laïquement, vous pouvez répondre, si cela vous plaît, que je suis en civil, assez mal vêtu, par suite de la sainte horreur que j'éprouve pour les habits neufs ». Victorien Sardou

(1) *Temps* du 22 janvier 1902.

aime s'emmitouffler d'un foulard et se coiffer d'une calotte de velours noir qu'il n'abandonne sous aucun prétexte ; Zola place sur ses genoux une grosse couverture et s'entoure d'un grand appareil : une table immense, un fauteuil à haut dossier, un vaste divan. Le génie de Théophile Gautier exigeait une robe de chambre rouge et une calotte sur la tête ; celui de Coppée réclame toujours un veston rouge. Alphonse Daudet voulait une table très haute, exhaussée encore d'un pupitre incliné qui lui venait jusqu'au menton. A bord d'un yacht, Guy de Maupassant construisait toute son œuvre dans sa tête. Montesquieu n'ébaucha-t-il pas l'*Esprit des lois* dans une voiture et n'est-ce pas dans un rêve que La Fontaine composa sa fable *Les deux pigeons ?* Quant à J.-J. Rousseau, ne s'excitait-il pas la pensée en errant dans les bois, en escaladant les rochers, debout au bord des abîmes, s'enivrant de vertige (1) ? Quand il s'est suffisamment

(1) *L'art d'écrire un livre, de l'imprimer et de le publier*, par Eugène Mouton.

documenté en se pénétrant avec familiarité de la vie basque, Loti écrit son œuvre et y travaille tous les après-midi à partir de cinq heures — dans son étrange et exigu cabinet de travail, qui n'a pour seul meuble qu'une table, encombrée de boites précieuses, et un divan ; les murs y sont tendus d'étoffes orientales et du plafond pend une lampe de cuivre. Les indiscrets ne viennent point l'y déranger, car on n'y accède que par une échelle de corde qui tombe sur une petite terrasse baignée par le fleuve franco-espagnol. Rochefort commence toujours ses articles très correctement vêtu. Arrivé à la seconde ligne, il ôte sa jaquette, à la dixième, son gilet, à la trentième ses manchettes et son faux-col, à la cinquantième, il se déboutonne. Gérard de Nerval confiait à des chiffons de papier une multitude de notes en vue de ses travaux littéraires. Mme Arvède Barine raconte à ce propos : « L'instant venu de donner à l'imprimerie la page promise, il fallait bien se décider à débrouiller ce chaos. On

voyait alors « le bon Gérard » dans les bureaux d'un journal. Il tirait de ses poches une petite bouteille d'encre, des plumes, des bouchons de papier couvert de notes, toute une bibliothèque de livres et de brochures et se mettait en devoir d'écrire. Il travaillait avec acharnement jusqu'à ce que l'arrivée de quelque connaissance le forcât de prendre la fuite. De là, il entrait au café d'Orsay, s'installait à une table isolée et déployait tout son matériel. A peine avait-il écrit quelques lignes, qu'un ami se dressait devant lui et entamait une longue conversation. Gérard reprenait son mobilier de poche et partait. De déballage en déballage, il arrivait au bout de son article ou de sa nouvelle, toujours à la dernière minute. »

Villiers de l'Isle-Adam, lui, n'allait se coucher qu'au matin, dormait jusqu'à midi et travaillait dans son lit de midi à six ou neuf heures du soir. Il écrivait au crayon. Le reste de son temps, il le passait au cabaret, comme Verlaine. Celui-ci donnait une forme à ses rêves, les coudes

sur une table de café, entre un encrier et un verre d'absinthe. Bien qu'il soit un poète plutôt qu'un prosateur, reproduisons ce portrait que M. Maurice Spronk lui consacre : « Parfois il griffonnait hâtivement quelques lignes en marmottant des paroles inintelligibles ; puis brusquement, il trempait sa plume dans son verre, la rejetait sur la table d'un geste de dépit, se frottait les mains ou les agitait avec un tremblement de malade, riait d'un rire muet qui accentuait encore les reliefs inquiétants de sa physionomie tourmentée, puis soudain il avalait une gorgée de son breuvage et reprenait sa besogne, ne voyant rien autour de lui, toujours trépidant, toujours convulsif, comme secoué par une sorte de fièvre dont on n'aurait trop pu dire si elle était la conséquence de la folie ou de l'alcool. » Quand il reprenait conscience, il s'indignait contre lui-même.

S'il fallait parler des épreuves exigées par certains écrivains, nous remplirions encore de longues pages. Balzac fit en corrigeant son *Ecole des ménages* (comprenant

trois feuilles *in octavo*) pour 36 francs de suppressions ainsi que pour 307,50 fr. de corrections et de remaniements. *La Croix aux bœufs* de Léon Cladel coûta 3.000 fr de corrections à son éditeur. Cousin arrivait à faire dépenser à ses éditeurs 50.000 fr. pour un ouvrage de philosophie. Un jour, pour un article de la *Revue des deux Mondes*, Ernest Renan demanda dix-sept épreuves ; il est arrivé que Villemain corrigeât onze épreuves successives. Arrêtons-nous là...

Ces manifestations d'un dur labeur peuvent paraître exagérées. Toutefois, le désir de recevoir un nombre infini d'épreuves ne saurait être considéré comme une excentricité pure, mais plutôt comme l'effet d'un état d'être ou d'une méthode mûrement réfléchie. Car ne faut-il pas admirer ce scrupule d'artiste, jamais satisfait de lui-même et dont la grande préoccupation est de créer une œuvre parfaite, définitive ? Et quant aux manies elles-mêmes, ne sont-elles pas excusables ? Les moindres habitudes qui interrompent le travail litté-

raire s'expliquent, si puériles qu'elles paraissent. Elles apportent à l'esprit un indispensable soulagement, la détente passagère d'une activité trop en éveil. Victor Hugo s'amusait à noircir ses pages de dessins échevelés, d'une allure pittoresque. « Ils furent, a dit M. Méaulle, l'école buissonnière de son esprit. » L'école buissonnière de l'esprit ! Quel mot juste ! De temps à autre, l'intelligence demande à vagabonder dans des forêts imaginaires, à rôder dans des carrefours hypothétiques, à chevaucher sur des nuages, à courir la prétantaine dans les sphères du rêve. Ce sont peut-être les petites manies qui excercent l'action la plus salutaire sur la tournure de nos facultés, sur la forme du style, sur la résistance de l'esprit à une fatigue prolongée... Il n'y a rien de paradoxal, ce me semble, dans cette appréciation de M. Mouton (1) : « Les manies sont des habitudes et les habitudes sont une bénédic-

(1) *L'art d'écrire un livre, de l'imprimer et de le publier.* (p. 172.)

tion pour l'intelligence en travail. Il faut que l'esprit, tout en agissant, soit sans cesse distrait, distrait une seconde, mais assez pour que la raideur de la pensée fléchisse un instant. »

Il se peut que la connaissance des attitudes familières d'un grand maître arrive à le rapetisser dans le jugement d'un lecteur bénévole qui se représente toujours le poète

Le pied à terre et l'esprit dans les cieux.

mais qu'importe !

La critique a le droit d'apprécier un écrivain tout entier. La nature a souvent procédé comme pour J.-J. Rousseau. « La sagesse pétrit la pâte et la folie y jeta son levain (1). » Mais la critique doit-elle l'ignorer ? Aucune face de la personnalité humaine ne peut lui rester étrangère.

La critique a l'indiscrétion du scalpel.

(1) D'après le mot de la marquise de Crécy.

VIII

Le conflit littéraire entre les laborieux et les non-laborieux

CHAPITRE VIII

LE CONFLIT LITTÉRAIRE ENTRE LES LABORIEUX ET LES NON-LABORIEUX

Quand on parle d'un littérateur de talent, on est enclin à dire : « Il a la plume facile. » Cette expression est entrée dans le commun langage. D'ordinaire, elle dit une chose inexacte. Celui qui l'emploie confond le résultat avec l'effort. S'il parle d'un très médiocre écrivassier, il peut avoir raison. Mais que de fois cette facilité de plume est apparente et fallacieuse ! Je crois l'avoir démontré par l'accumulation d'une longue série de textes relatifs aux plus grands maitres de la langue française : le labeur d'écrire est la règle ; la facilité est l'exception. A coup sûr, certains auteurs qui ont travaillé et tra-

vaillent encore avec une aisance extrême, imposent notre admiration. Ils font plus : ils nous stupéfient. Mais combien sont-ils ?... Je parle, bien entendu, des virtuoses de la plume. Il s'en trouve qui confinent au génie ; d'autres sont seulement remarquables par l'abondance de leurs idées et la spirituelle vivacité de leur esprit. Chez beaucoup, les incorrections, les négligences, les redites sont nombreuses. Comment pourrait-il en être autrement ?

En général, une œuvre ne passe à la postérité que grâce à sa forme — sinon, il faut que la pensée en soit tellement haute qu'elle seule suffise pour y donner la consécration des siècles.

Tel a été le cas pour Montaigne qui disait : Il faut « parler tel sur le papier qu'à la bouche ». Mais, bien qu'il demandât que le style fût « plutôt parlé qu'écrit, voire soldatesque », bien qu'il aimât les phrases « à sauts et gambades », il ne s'abstenait pas de corriger sa prose afin d'en châtier la forme. Cependant, combien d'autres n'arrivent pas à la puis-

sance de l'idée, malgré la fantaisie et le charme de leurs productions littéraires ! Alexandre Dumas père, une fois assis à sa table, écrivait presque sans interruption de dix-sept à dix-huit heures et il se relisait à peine. Il est vrai, maints auteurs faciles sont cotés plus haut que ce fécond romancier. Michelet a écrit des pages admirables et c'est tout d'une haleine qu'il expédiait le quart ou la moitié d'un volume. George Sand ne se reposait pas même quand elle était arrivée à la dernière ligne d'un livre. Aussitôt, elle en commençait un nouveau. « Je reconnus, a-t-elle dit, que j'écrivais vite, facilement, longtemps sans fatigue ; que mes idées, engourdies dans mon cerveau, s'éveillaient, s'enchaînaient par la déduction, au courant de la plume. » Alfred de Musset relate à son tour : « J'ai travaillé toute la journée ; le soir, j'ai fait dix vers et bu une bouteille d'eau-de-vie ; elle, elle a bu deux litres de lait et a écrit un demi-volume. »

Citons encore Théophile Gautier : « La copie est une fonction chez Mme Sand. Les

manuscrits qui restent d'elle sont sans rature, écrits d'une large écriture toujours égale. On pouvait l'interrompre sans craindre de la déranger et sans nuire à sa facilité prodigieuse. »

Oui, cette rapidité d'exécution tient du prodige, mais elle n'est guère possible sans des inégalités flagrantes. On peut en signaler tout particulièrement dans les œuvres de Lamartine, qui, en chantant la facilité du style et la grâce du *non-effort* chez Fénelon, se dépeignait un peu lui-même :

> ... Il chantait comme l'homme respire,
> Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire,
> Comme l'eau murmure en coulant.

On m'a raconté à propos de Catulle Mendès ce trait étonnant. Un jour, il se souvint tout à coup qu'il avait oublié d'écrire une chronique promise à une feuille parisienne. Le temps pressait. Aussitôt, l'auteur de la *Première Maîtresse* appela son secrétaire, et, tout en causant avec la personne qui m'a rapporté cette

anecdote, il dicta l'article avec une verve endiablée. Sans même se relire, il l'envoya à son journal. Renan rapporte au sujet de Prévost-Paradol que ses articles « exquis étaient écrits au dernier quart d'heure, sans rature ; le prote coupait avec des ciseaux les lignes aussitôt rédigées, et Prévost ne les revoyait pas (1). »

Qui dit style facile ne dit pas toujours non plus style simple. Les esprits naturellement maniérés peuvent rendre une page écrite au courant de la plume aussi prétentieuse que si elle était alambiquée avec patience. Jules Janin, dont le style est étincelant et qui travaillait avec une aisance extrême, tombait souvent dans le mauvais goût. Nisard lui a reproché sa facilité. Chez George Sand, la rapidité de facture était presque un système. Ainsi, elle confesse que ses *Lettres d'un voyageur* (2) ont été peu soignées. Elles ont servi de soulagement à ses fatigues. En sorte que l'une fatigue guérissait l'autre. Ce volume de

(1) *Feuilles détachées*, p. 144.
(2) Voir la préface.

344 pages contient même des missives qui, de l'aveu de leur auteur, ont été « écrites à la course, finies à la hâte, et jetées à la poste, sans arrière-pensée de publicité ». Mais, alors, pourquoi ont-elles été publiées ?

C'est qu'en vérité le labeur rencontre chez quelques écrivains un incommensurable mépris. Il représente à leurs yeux une impuissance cérébrale, une invincible stérilité, une tendance vers un idéal irréalisable, la lassitude de tous les nerfs dans une œuvre impossible, je ne sais quoi d'éreintant, d'exténuant, de tuant qui ne conduit à rien ou à peu de chose, et, par dessus tout, une injure au génie de la langue française qui exige la sobriété, la facilité, la simplicité, l'abandon et presque l'allure d'une conversation familière. Comme si chez les plus grands maîtres cette sobriété, cette facilité, cette simplicité, cet abandon n'avaient pas souvent marché de pair avec un énorme labeur d'écrire ! J'en ai donné plusieurs exemples et ne citerai au hasard que La Fontaine, Mérimée, Al-

phonse Daudet, Voltaire même. Chez eux ne prévaut jamais l'emphase.

Néanmoins le souvenir de ces auteurs ne désarme pas l'esprit de révolte des écrivains faciles. Ce conflit a été poussé à l'état aigu. Il apparaît surtout dans ce trésor de correspondances et de mémoires que nous détenons en nombre considérable, au grand avantage de la critique littéraire. Stendhal se montre absolu : « Ce qu'on fait avec peine ne plaît jamais, » dit-il. Et dans une lettre à Balzac : « Je crois que depuis la destruction de la cour, en 1792, la part de la forme devient plus minime chaque jour. » Et cependant, il était un laborieux malgré lui, bien qu'il affectât de n'attacher aucune importance à la forme ! Nisard reproche à Jules Janin la facilité de son style, et, d'autre part, il estime que les corrections de la Rochefoucauld, qu'il juge d'ailleurs « admirables », ont ôté à son esprit ce qu'elles ont ajouté à la vérité (1).

(1) *Histoire de la Littérature française*. (p. 894.)

Nisard ne se place, dans ce passage, que sur la frontière du grand conflit auquel ce chapitre est consacré. Il s'y montre plein d'incertitude. Que faut-il sacrifier ? La forme ou le fond ? A quoi faut-il porter atteinte ? A l'esprit ou à la vérité ? Maurice Barrès décrète que « la forme doit être tout dans la littérature considérée comme art » ; Flaubert écrivit à George Sand : « Il n'est guère besoin que les mots expriment des idées et pour peu qu'on les assemble harmonieusement, l'objet de l'art est atteint. »

Quelle différence avec Stendhal !

M. Lanson dit à propos de P.-L. Courrier : « Le défaut de Courrier, c'est qu'on sent trop cet art, et l'effort de l'écrivain ; nous aimerions un peu plus d'abandon ; et pourtant, en son genre, il fut un vrai artiste, et tout à fait original (1) ». Tout au moins cette critique de M. Lanson est-elle faite avec mesure.

Toutes ces citations ne prouvent-elles

(1) *Histoire de la Littérature*, p. 220 t. III.

pas un désarroi bien étrange dans les cerveaux les mieux organisés ? Chacun tient à sa méthode propre, avec acharnement. Du reste, si les opinions absolues se font jour dans le camp des Barrès et des Flaubert, il en va de même, comme on verra, chez ceux qui abhorrent le labeur.

Déjà au XVIe siècle, Régnier et Théophile condamnaient la patience de Malherbe, le rénovateur de la langue française. Théophile disait :

> J'aime sa renommée et non pas sa leçon.
> La règle me déplaît, j'écris confusément,
> Jamais un bon esprit ne fait rien qu'aisément.

Mais, hélas ! l'auteur de ces pauvres vers est voué à l'oubli. Ce sont ses négligences de style qui l'ont placé au dernier rang des écrivains et c'est la forme qui a sauvé Malherbe ! M. Baron, dans son livre La *Rhétorique*, détache aussi une petite ruade au poète qui chanta la douleur de Duperrier et dont, par parenthèse, la prose vaut les poésies : « Je ne partage en aucune façon, dit-il, l'avis de Malherbe

qui avait besoin de noircir une main de papier pour mener une ode à bonne fin et soutenait qu'après avoir écrit un poème de cent vers ou un discours de trois feuilles, il fallait se reposer dix ans. Il y a toujours un milieu entre l'excès et le défaut. » Cette dernière réflexion est juste, mais M. Baron a oublié que Malherbe est venu à un moment où non seulement il fallait régénérer la poésie, mais rebâtir à neuf la forme elle-même.

M. Souriau est un autre théoricien de la langue. Il écrit dans son livre *La Suggestion dans l'Art* (1) :

« La plume qui tout à l'heure courait avec tant d'ardeur en pleine fantaisie, sitôt qu'on l'astreint à cette besogne, devient rebelle. Le style prend un caractère pénible, laborieux, qui montre l'effort de la pensée pour se créer une expression. »

Et Vacquerie dans ses *Profils et grimaces* (2) : « Je ne suis pas partisan de la

(1) P. 212.
(2) P. 92.

rature ; elle trouble le miroir de la pensée. » Ailleurs : « Nous en avons rencontré plus d'un de ces fiers penseurs crevant d'imaginations qu'ils ne pouvaient faire sortir, ayant trop d'idées pour pouvoir en exprimer une seule, Shakespeares vagissants, énormes prisonniers de la syllabe. »

Quelle levée de boucliers ! Ecoutez Buffon : « Rien n'est plus opposé au beau naturel que la peine qu'on se donne pour exprimer des choses ordinaires ou communes d'une manière pompeuse ; rien ne dégrade plus l'écrivain. Loin de l'admirer, on le plaint d'avoir passé tant de temps à faire de nouvelles combinaisons de syllabes pour ne dire que ce que tant de monde dit. Ce défaut est celui des esprits cultivés, mais stériles ; ils ont des mots en abondance, point d'idées ; ils travaillent donc sur des mots et s'imaginent avoir combiné des idées parce qu'ils ont arrangé des phrases, et avoir épuré la langue, quand ils l'ont corrompue en détournant les acceptions. Ces écrivains n'ont point

de style, ou, si l'on veut, il n'en ont que l'ombre ; le style doit graver des pensées, ils ne savent que tracer des paroles. »

Ne croirait-on pas lire les objurgations qui, cent ans plus tard, ont été dirigées contre Flaubert par un Zoïle impitoyable ? Clôturons ces appréciations générales par quelques critiques prud'hommesques (1). Elles émanent d'un vieux professeur, M. Rondelet, dont *l'Art d'écrire* est avant tout un art d'ennuyer : « Le malheur est que les écrivains excessifs dans leurs méditations finissent, comme les personnes trop scrupuleuses, par tomber inévitablement dans l'immobilité et la stérilité, et il faut bien reconnaître qu'un pareil labeur manque de charme et d'encouragement. Comme ils refusent obstinément et par principe de tendre la voile lorsqu'ils rencontrent quelque souffle d'inspiration qui les conduirait à leur but, il en sont réduits à ramer sans relâche et sans miséricorde pour traîner leur barque à tra-

(1) *L'Art d'écrire*, p. 258.

vers les flots, et si l'effort de l'aviron demeure un moment suspendu, ils sentent que la résistance détermine déjà un commencement d'arrêt. C'est ainsi que ce procédé aboutit aux fâcheux inconvénients de paralyser les dispositions naturelles les plus heureuses, et d'user en vain la plus grande partie de notre activité à des réflexions et à des combinaisons bien superflues si l'on s'en remettait avec plus de confiance à l'aide secourable de la spontanéité. Le style qu'enfante cette fausse manière n'est pas seulement décousu et martelé ; il manque au plus haut degré, comme on peut bien le penser, de facilité, d'aisance et de naturel. » Et comme si M. Rondelet n'avait pas encore épuisé ce sujet, il soutient un peu plus loin que Balzac a été sur le point de livrer aux flammes les meilleures pages d'*Eugénie Grandet* parce que, à force de retouches, il ne parvenait plus à faire le départ du vrai et du faux goût !

Quel réquisitoire ! Quel abattage ! Quelle téméraire condamnation de tout ce que la

langue française compte de plus illustre, de plus surhumainement beau ! J'ai voulu reproduire ces nombreuses diatribes, les unes plus exagérées que les autres, pour bien montrer jusqu'où va l'incompréhension de la grandeur littéraire. La plupart confondent dans un même dédain tous les laborieux, les plus purs artisans de la phrase et de la pensée. Tant d'injustice paraît encore plus patente quand elle s'attaque, non plus, cette fois, à une collectivité d'écrivains, mais à un homme de génie en particulier. Tel a été le cas pour Gustave Flaubert, dont George Sand, sa grande amie, n'est pas même parvenue à pénétrer la rigoureuse et admirable méthode.

Citons un long extrait de la lettre que George Sand écrivit de Nohant à Flaubert(1) :

« Tu préfères une phrase bien faite à toute la métaphysique. Moi aussi, j'aime à voir résumer en quelques mots ce qui

(1) Lettres du 12 janvier 1876, p. 375, dernier volume de la *Correspondance* de G. Sand.

remplit ailleurs des volumes ; mais ces volumes, il faut les avoir compris à fond (soit qu'on les admette, soit qu'on les rejette) pour trouver le résumé sublime qui devient l'art littéraire à sa plus haute expression ; c'est pourquoi, il ne faut rien mépriser des efforts de l'esprit humain pour arriver au vrai.

« Je te dis cela, parce que tu as des partis excessifs *en paroles*. Au fond, tu lis, tu creuses, tu travailles plus que moi et qu'une foule d'autres. Tu as acquis une instruction à laquelle je n'arriverai jamais. Tu es donc plus riche cent fois que nous tous ; tu es un riche et tu cries comme un pauvre. Faites la charité à un gueux qui a de l'or plein sa paillasse, mais qui ne veut se nourrir que de phrases bien faites et de mots choisis. Mais, bêta, fouille dans ta paillasse et mange ton or. Nourris-toi des idées et des sentiments amassés dans ta tête et dans ton cœur ; les mots et les phrases, la *forme* dont tu fais tant de cas, sortira toute seule de ta digestion. Tu la considères comme un

but, elle n'est qu'un effet. Les manifestations heureuses ne sortent que d'une émotion, et une émotion ne sort que d'une conviction. On n'est point ému par la chose à laquelle on ne croit pas avec ardeur. »

Ces reproches énergiques ne reçurent évidemment pas bon accueil de la part du grand écrivain auquel ils étaient adressés. Il était trop imprégné de sa formule artistique pour passer condamnation à sa « chère maître » de Nohant. « Enfin, lui répondit-il dans sa lettre du... mercredi 1876 (1), je crois la forme et le fond deux subtilités, deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre. Ce souci de la beauté extérieure que vous me reprochez est pour moi une *méthode*. Quand je découvre une mauvaise assonance ou une répétition dans une de mes phrases, je suis sûr que je patauge dans le faux ; à force de chercher, je trouve l'expression juste qui était la seule et qui est, en même

(1) FLAUBERT, *Correspondance*, 4e série p. 225.

temps, l'harmonieuse. Le mot ne manque jamais quand on possède l'idée. » Et dans sa lettre du lundi soir... 1876 (1), il demande : « Pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical ? Pourquoi arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée ? » Ces interrogations équivalent à des affirmations dans l'esprit de Flaubert, qui, dans toute sa correspondance, ne cesse de lutter en faveur de la forme. A cet égard, l'auteur de *Salammbô* et celui de la *Petite Fadette* se trouvent aux antipodes.

Mais Flaubert ne s'est pas seulement heurté à l'opposition de George Sand. Tous ceux qui n'admiraient pas sa préoccupation dominante, la qualifiaient de « byzantine ». Bien que Paul Bourget ait dit que toutes les épigrammes dirigées contre ce byzantinisme n'empêcheront pas la *Tentation de saint Antoine* d'être un livre supérieur, il estime néanmoins

(1) FLAUBERT, *Correspondance*, 4e série, p. 227.

que ce système « aboutit volontiers à une littérature hiératique et sibylline, dans laquelle la science accomplie des procédés techniques s'accompagne d'un mépris transcendantal pour la simple émotion et l'éloquence spontanée du cœur (1) ». Cette appréciation correspond assez bien à celle de George Sand. M. Albalat, dans son livre *Ouvriers et Procédés* (2) écrit : « Quand on lit des ouvrages comme *Pêcheurs d'Islande*, qui donne une commotion si douloureuse, la nécessité du travail esthétique, tel que l'entendait le classique Flaubert, ne vous apparaît plus si impérieusement, et ces

(1) *Etudes et portraits*, p. 178, t. I. A cet égard, il nous paraît intéressant de reproduire les paroles que Paul Bourget met dans la bouche du héros de son livre *Physiologie de l'amour moderne :*

« Je saute à bas de mon lit, et, à la lueur de la bougie, me voilà dans ma bibliothèque, cherchant ce gros livre que j'ai acheté, il y a cinq ans (Dictionnaire de médecine de Nysten) lorsque je croyais encore à cet autre mensonge : le travail, pour avoir du génie, — comme si Prévost avait travaillé *Manon*, Diderot le *Neveu*, Voltaire *Candide*, Benjamin *Adolphe*, tous chefs-d'œuvre griffonnés sans ratures ! » (p. 19.)

(2) P. 264.

théories, inattaquables à les prendre en bloc, vous laissent un peu hésitant. »

Dans une lettre que M. Paul Souriau, professeur à l'Université de Lille, a eu l'obligeance de m'écrire, il émet cette opinion très ingénieuse au sujet du labeur de la prose : « On ne pourrait dire cependant que les écrivains, chez lesquels cette difficulté est devenue une véritable maladie (comme chez Flaubert), ont souffert uniquement de la nouveauté de leurs idées. Il y a, dans leur fait, un vice de méthode qu'il importe, je crois, de signaler. C'est l'imagination qui trouve les idées et les phrases ; c'est le goût qui les juge et les corrige. Il y a donc, dans l'écrivain, un dédoublement de personnalité : l'artiste propose, le critique dispose. Si le critique est trop sévère, trop tatillon, il ne laisse pas passer une phrase sans l'amender, la raturer, il finit par décourager l'artiste. L'inspiration, comme un orateur trop souvent interrompu, se rebute. Les écrivains qui composent difficilement sont ceux qui sont trop

difficiles pour eux-mêmes et surtout ceux qui veulent mener de front le travail de l'invention et celui de la critique. A ceux-là il faudrait conseiller, comme George Sand le faisait à Flaubert, de laisser un peu de vent souffler dans leurs cordes. Si l'on ne quitte une phrase que lorsqu'on l'a amenée à sa forme parfaite, on sera refroidi, éteint quand on passera à la phrase suivante. »

Dans la défense que j'ai entreprise du labeur d'écrire, on ne m'accusera pas d'avoir mis sous le boisseau les pièces du procès. Je les ai largement reproduites, au risque même de fatiguer le lecteur par des citations trop longues. Mais telle est la seule manière, à mon sens, de concevoir le rôle du critique en cette occurrence. Qu'il me soit permis maintenant de défendre la cause des écrivains qui sont parvenus à s'imposer à notre admiration, grâce à un effort énorme, souvent prodigieux. Il paraîtra peut-être téméraire ou inutile d'accomplir cette tâche. Le génie n'a pas besoin d'un plai-

doyer. On dira qu'il est encore moins nécessaire de démontrer l'excellence de la méthode qui a produit un don si rare. La méthode devait être bonne, puisque le résultat est là, bien tangible et qu'il provoque notre émerveillement.

Et puis les laborieux sont légion. La longue énumération que j'en ai faite, les textes à la main, établit que presque tous ceux qui portent un grand nom dans l'histoire des lettres françaises, ont passé par les crises et les tortures de la fatigue intellectuelle. Et il est même assez curieux que le nombre des prosateurs l'emporte sur celui des poètes. Evoquons derechef la mémoire de Bossuet, de Massillon, de La Fontaine, de Pascal, de La Rochefoucauld, de La Bruyère, de Jean-Jacques Rousseau, de Mérimée, de Sainte-Beuve, de Zola, des frères de Goncourt, de Musset, de Renan, d'Alphonse Daudet, de Flaubert, de Cladel, de Paul Adam, de Pailleron. J'en passe. Tous furent des laborieux à des degrés divers. Partant le travail opiniâtre peut-être formulé comme une loi

de l'esprit. Alors à quoi bon discuter, prouver, riposter ? Si ! Quand bien même cette étude n'aurait pour résultat que d'exalter l'effort patient, persévérant, désintéressé, dont l'Art seul est l'objectif ; quand bien même ces lignes ne contiendraient aucune réponse à des théories sans raison d'être, encore croirai-je avoir réalisé une œuvre salutaire. Rien n'est plus indispensable que de magnifier le labeur, surtout de nos jours où la fièvre de produire semble s'être emparée des esprits. Que d'ouvrages hâtifs, insuffisamment mûris, lamentablement superficiels ! Je me place dans tous les domaines. Si une religion nouvelle méritait de naître, ce serait celle de la Volonté. Que de contraste avec les efforts artistiques dont faisaient preuve nos ancêtres et dont témoignent encore aujourd'hui des hommes appartenant à des civilisations étrangères à la nôtre ! Ils n'ont reculé ou ne reculent devant aucun obstacle. Les peintres, les sculpteurs, les orfèvres, les écrivains ont élevé la patience à la hauteur d'un devoir. Certaines cathé-

drales antiques ne sont-elles pas des joyaux de ciselure architecturale ? Bien des exemples se pressent sous ma plume. Avec quelle rare conscience, quel travail infatigable, quel goût exquis n'ont pas été sculptés les vieux ivoires du XVIIe siècle, ceux d'Ausburg ! Les admirables fusils damasquinés du temps jadis peuvent-ils rivaliser avec ceux que nous voyons maintenant à la vitrine de nos armuriers ? Et que de missels aux miniatures d'un attrait divin ! La bijouterie de l'âge médiéval rappelle la dextérité des dentellières. Certaines montres sont des chefs-d'œuvre de finesse. C'était à l'époque où la galvanoplastie était inconnue, où la vapeur n'avait pas supplanté l'ouvrier manuel, où la division du travail n'avait pas encore déprimé les intelligences. Que de surprenantes incrustations ! Que de marquetteries d'une splendeur sans égale ! Avez-vous contemplé la porte de bronze du Baptistère de Florence, représentant le Nouveau Testament ? Lorenzo Ghiberti a-t-il poussé plus loin le fini

artistique ? L'amour du beau pouvait-il s'épanouir en une plus géniale efflorescence ? Mais quel labeur cette œuvre n'a-t-elle pas coûté ! Il n'y a pas jusqu'aux Américains de l'époque mexicaine qui n'aient laissé derrière eux des productions d'une extraordinaire fantaisie en même temps qu'elles révèlent une patience qui confond et enchante l'imagination : un des plus riches musées de Londres possède des masques de mosaïque incrustés de turquoises d'un effet merveilleux. Et que dirais-je des vieilles peintures gothiques ? Combien d'artistes ont pu rivaliser avec Michel-Ange, un laborieux entre tous, laborieux par le pinceau, laborieux par l'ébauchoir, laborieux par la plume ?

Le respect du travail s'en va. L'homme est dévoré par la soif des satisfactions matérielles. Quand il commence une œuvre, il prévoit déjà le jour où elle sera terminée. Le délai le plus bref est toujours le meilleur. Aucune préparation lente n'a précédé la période d'exécution. Un artiste moderne donne le caractère du

définitif à ce qui, naguère, aurait été à peine considéré comme une esquisse.

Quand on assiste aux manifestations d'un si énorme labeur dans tous les domaines du grand art, faut-il donc se surprendre que les plus illustres écrivains français aient suivi une voie identique ? A part certaines exagérations qui frisent le défi et sans vouloir ravaler les auteurs chez lesquels un style aisé n'a pas exclu le talent, je pense que la forme tient une part prépondérante dans le travail littéraire. Certes, il ne faut pas être ce que Bismarck a appelé plaisamment un jour un « wörterbrauer », un brasseur de mots. Les tournures de phrases les plus simples et dépourvues de vocables rares sont peut-être celles qui coûtent le plus de labeur. Aussi Pascal a-t-il eu raison d'écrire que les meilleurs livres sont ceux que chaque lecteur croit qu'il aurait pu faire.

Au surplus, rien ne serait absurde comme de mettre l'idée à l'arrière-plan. Ne prenons pas au sérieux quelques phrases de Flaubert et de Barrès qui sacri-

fient l'idée à la forme. Leurs œuvres elles-mêmes sont une protestation contre cette extravagance. C'est Vacquerie qui dit vrai : « Le style n'existe pas plus sans l'idée que l'idée sans le style. » Quant à savoir s'il est plus expédient d'écrire d'abord d'une venue et de corriger ensuite, il importe peu. Mgr Dupanloup (1) conseille de laisser reposer son travail et d'y revenir après, « l'esprit refroidi ». Chaque fois que Doudan écrivait une page difficile, il commençait tout d'un trait et y revenait le lendemain : « En transcrivant, dit-il, je m'étonnais du chemin qu'avait fait mon esprit après cette première épreuve. » Voilà qui est parfait. L'avis qu'il ne faut pas suivre est celui de ce bas-bleu anglais, Miss Martineau, qui proclame magistralement : « Si l'on change une fois sa phrase, il n'y a pas de raison pour ne pas la changer à l'infini... Quand on sait qu'on recopiera, on se néglige, et la négligence dans le premier jet, est toujours

(1) *Haute Éducation intellectuelle*, t. III. Lettre VIII.

irréparable. » Quelle sottise! Le premier jet n'est presque jamais possible sans commettre de graves négligences. L'opinion que Sainte-Beuve a exprimée au sujet de Chateaubriand, me paraît à coup sûr plus décisive que celle de Miss Martineau. Maintes pages de l'auteur de *René*, qui n'avaient pas été soigneusement revues par une main amie étaient relâchées et peu correctes. C'est ainsi qu'une lettre est rarement un chef-d'œuvre. Renan avait tellement conscience de l'imperfection de son style épistolaire, qu'il allait jusqu'à composer un plan pour sa correspondance. « Ecrire une lettre est pour moi une torture, a-t-il dit (1). » Un chiffon de quatre pages provoquait chez lui des hésitations, des réflexions angoissantes. Et il finissait par s'endormir dessus! « Quand je relis ce que j'ai écrit, raconte-t-il encore, je m'aperçois que le morceau est très faible, que j'y ai mis une foule de choses dont je ne suis pas

(1) *Souvenirs d'enfance et de jeunesse.*

sûr. Par désespoir, je ferme la lettre avec le sentiment de mettre à la poste quelque chose de pitoyable. » Peu d'hommes de lettres se sont montrés plus attachés à leur art. Pascal, lui aussi, s'est déclaré mécontent de plusieurs « Lettres provinciales » qu'il avait été forcé d'improviser sous la pression des circonstances.

Ces divers exemples confirment cette pensée de Schopenhauer : « Ecrire négligemment, dit-il, c'est avouer qu'on n'accorde pas grande valeur à ses pensées ; car de la conviction que nous avons de la *vérité et de l'importance de nos pensées*, il naît un enthousiasme capable d'imposer à notre esprit un soin infatigable dans le choix des expressions les plus belles, les plus claires, les plus énergiques, tout comme on n'emploie pour les reliques et pour les objets d'art précieux que des réceptacles d'or et d'argent. »

Il est difficile de mieux dire. Ces paroles si justes du célèbre philosophe allemand sont une éloquente réponse aux objections que l'on a émises contre les

laborieux. Rappelons ces reproches. On a fait valoir qu'une méthode lente et pénible révèle l'impuissance cérébrale, dénote la stérilité, entrave l'inspiration, paralyse les dispositions naturelles, empêche toute émotion. Tout d'abord, la stérilité ne s'explique guère chez ceux qui adoptent le système recommandé par Mgr Dupanloup et Doudan. Mais le reproche qui consiste à prétendre que le labeur d'écrire est destructif de la simplicité, de la sobriété, du naturel et de l'émotion, que la rature trouble en quelque sorte le miroir de la pensée, qu'un caractère pénible s'attache aux pages les plus travaillées peut paraître fondé, à première vue. Il est incontestable que les œuvres écrites avec facilité sont exemptes de toute lourdeur et de tout apprêt. Elles semblent même parfois « volontairement désécrites » pour employer l'expression de M. Albalat (1). Tels les *Essais* de Montaigne ; tels les fameux *Mémoires*

(1) *Ouvriers et Procédés*, p. 264.

de Saint-Simon ; telles plusieurs comédies en prose de Molière ; tels les romans de Lesage dont le style est « naturel jusqu'à la négligence, et pourtant plus travaillé qu'il ne semble d'abord » ; telles les œuvres de l'auteur de *Manon Lescaut ;* tels les articles de Jules Janin et de la plupart des journalistes, du reste ; tel *Pêcheurs d'Islande* de Pierre Loti. Que cela prouve-t-il ? C'est qu'un écrivain peut être grand de toutes les manières. Villemain a dit de Montaigne : « Il se renouvelle même en se répétant. » D'autre part, ajoutons pour être impartial, que Flaubert est allé jusqu'à relever dans une page de Chateaubriand deux ou trois répétitions... (1).

Je répondrai aussi aux critiques qui invoquent le défaut de simplicité et de naturel, que Renan était un grand laborieux. Cependant sa phrase souple, fluide et ondoyante offre les caractères qui sont propres aux écrivains faciles. On nous dira encore que toutes les correc-

(1) Il s'agit de la promenade d'Eudore aux Catacombes.

tions n'ont pas toujours été heureuses et l'on nous citera l'exemple d'Emile Augier et de Thiers. Si parfois le mieux est l'ennemi du bien, il n'y a pas là de règle inflexible. Rien ne prévaut contre ce fait incontestable, enregistré par M. Egger : « Les vrais et grands penseurs cherchent leurs mots » (1). Le labeur détruit-il toute émotion ? Les œuvres de J.-J. Rousseau répondent victorieusement à cette objection en évoquant la grande sensibilité et la profonde éloquence qu'il a répandues dans ses *Confessions* et dans la *Nouvelle Héloïse*. Le labeur conduit-il à un style pompeux et recherché ? Remarquons que le même procédé a donné naissance à *Madame Bovary* et à *Salammbô*, à un *Cœur simple* et à *Hérodias*. Autant le style est naturel ici, autant est-il là, marmoréen et hiératique. Mais notre goût est assez large pour admirer tout ce qui est frappé au coin d'une langue pure et harmonieuse.

(1) *La Parole intérieure*. p. 233.

Ce qui coûte le plus de peine en écrivant, c'est d'éviter les répétitions trop fréquentes, les allitérations qui choquent, les phrases trop longues, les vocables trop communs et trop usés, les termes impropres, les constructions contraires au génie français, les pensées dépourvues d'originalité ou de précision. Une telle œuvre n'est-elle pas déjà assez considérable pour qu'il soit superflu de la compliquer d'un langage précieux et emphatique ?

Et puis il se produit dans la littérature un relâchement contre lequel il faut réagir. C'est à bien juste titre qu'Edmond de Goncourt a fait entendre un cri d'alarme dans la préface de son roman *Chéric* : « Dans la presse en ces derniers temps, dit-il, s'est produit une certaine opinion s'élevant contre l'effort d'écrire, opinion qui a amené un ébranlement dans quelques convictions mal affermies de notre petit monde. Quoi ! nous les romanciers, les ouvriers du genre littéraire triomphant au XIXe siècle, nous renoncerions à ce qui

a été la marque de fabrique de tous les vrais écrivains de tous les temps et de tous les pays, nous perdrions l'ambition d'écrire une langue rendant nos idées, nos sensations, nos figurations des hommes et des choses, d'une façon distincte de celui-ci ou de celui-là, une langue personnelle, une langue portant cette signature et nous descendrions à parler la langue *omnibus* des faits divers !.....

» Répétons-le, le jour où n'existerait plus chez le lettré l'effort d'écrire, et l'effort d'écrire personnellement, on peut être sûr d'avance que le reportage aura précédé en France la littérature (1). »

Si le labeur de l'écrivain ressemble à celui du manœuvre, si l'un se fatigue la tête et l'autre se raidit les membres, si ces deux épuisements conduisent à des souffrances parfois intolérables, quelque chose de grand et d'immatériel soutient le penseur au milieu de ses peines. Les satisfactions les plus nobles accompagnent

(1) P. v.

ses efforts. Il puise dans les pures jouissances de l'esprit la volonté de rendre une conception belle et forte. La conscience de s'élever au-dessus des autres par l'éclat de son talent et par la richesse de son imagination le soutient et l'éperonne. De la sorte le travail est une source à laquelle le bonheur se renouvelle sans cesse. Et s'il arrive que devant une phrase indomptable l'écrivain jette le cri d'un fauve enchaîné, son front s'éclaire d'une joie divine quand la phrase rebelle se plie enfin à la discipline du maître. Ce n'est pas l'escarcelle remplie d'or qui récompense le laborieux, c'est cette joie divine !

IX

Considérations sur une épreuve de Balzac

CHAPITRE IX

CONSIDÉRATIONS SUR UNE ÉPREUVE DE BALZAC

Dans l'étude que j'ai consacrée au labeur d'écrire, il a été question à chaque page des manuscrits sur lesquels les écrivains les plus considérables ont peiné nuit et jour, les noircissant d'un réseau de ratures et de maculatures : énorme toile d'araignée dont les fils ténus renvoient à des corrections marginales innombrables. Je crois qu'il ne serait guère possible de mieux compléter ces divers chapitres qui glorifient l'effort cérébral qu'en reproduisant et en commentant une épreuve de Balzac. J'en dois la communication à l'extrême obligeance du vicomte de Spoelberch de Loven-

joul, cet érudit si fin et si passionné de littérature, dont l'incomparable collection fourmille en manuscrits sortis de la plume de l'illustre romancier.

Que M. de Spoelberch reçoive ici l'expression de ma gratitude pour le prêt qu'il a bien voulu me faire. C'est une faveur que l'on ne saurait assez apprécier.

L'épreuve que je fais paraître en *fac-similé* dans cet ouvrage concerne le *Louis Lambert* des *Etudes philosophiques*.

Ce livre, qui comporte à peine 130 pages, est un de ceux que Balzac a travaillé le plus, si l'on en excepte peut-être le *Médecin de campagne* (1). Lui-même exprime à cet égard ses doléances dans de nombreuses lettres. Il écrit à Mme Laure Surville, sa sœur :

« Cette *Notice biographique sur Louis*

(1) Nous faisons cette exception, d'après le dire de Balzac même, qui a écrit à Mme Carraud, dans une lettre de mars 1833 : « Le *Médecin de campagne* me coûte dix fois plus de travail que ne m'en a coûté *Louis Lambert ;* il n'y a pas de phrase, d'idée qui n'ait été vue, revue, relue, corrigée ; c'est effrayant ! » *Correspondance*, p. 170.

Lambert est une œuvre où j'ai voulu lutter avec Gœthe et Byron, avec *Faust* et *Manfred*, et c'est une joute qui n'est pas encore finie ; les épreuves ne sont pas encore corrigées. Je ne sais si je réussirai, mais ce quatrième volume des *Contes philosophiques* doit être une dernière réponse à mes ennemis et doit faire ressortir une incontestable supériorité. Aussi faut-il pardonner au pauvre artiste sa fatigue, ses découragements et surtout son détachement momentané de toutes sortes d'intérêts étrangers à son sujet. Le *Lambert* m'a coûté tant de travail ! Que d'ouvrages il m'a fallu relire pour écrire ce livre ! Il jettera peut-être un jour ou l'autre la science dans des voies nouvelles. Si j'en avais fait une œuvre savante, il eût attiré l'attention des penseurs, qui n'y jetteront pas les yeux. Mais si le hasard le met entre leurs mains, ils en parleront peut-être.

« Je crois *Louis Lambert* un beau livre ! Nos amis l'ont admiré ici et tu sais qu'ils ne me trompent pas. »

Balzac se faisait, à coup sûr, de grandes illusions. On comprend difficilemeut aujourd'hui que l'auteur génial qui a produit *Cousin Pons* et *Cousine Bette* ait écrit à sa mère : « *Lambert* est une bien belle chose et qui fera sensation. J'attends Lyon pour donner le dernier coup de peigne avec impatience à cette grande œuvre *qui a failli me tuer* (1). »

Comme Balzac a dû éprouver une douleur cuisante quand il a écrit à Mme Carraud : « Le fiasco du *Médecin de Campagne*, de *Louis Lambert*, m'a chagriné, mais j'ai pris mon parti ; rien ne me découragera (2) ! » Plus loin : « L'Allemagne a acheté deux mille *Louis Lambert* de contrefaçon, et la France n'a pas acheté deux cents *Louis Lambert !...* »

Un des grands travers de Balzac a toujours été un optimisme poussé jusqu'à ses dernières limites et une véritable hypertrophie du moi. Cependant, s'il était passablement ridicule d'écrire à sa

(1) Lettre du 21 août 1832, p. 131.
(2) Lettres de décembre 1833, p. 192 et 193.

sœur, à propos de *Louis Lambert* : « Tu me verras un jour compté parmi les plus grandes intelligences de mon pays », il n'en est pas moins vrai qu'il a remanié, raturé, trituré, malaxé cet ouvrage avec une patience de ciseleur et, comme on le verra plus loin, avec un souci assez enfantin de la perfection. Cet acharnement à chercher le mot qui fût le plus adéquat à sa pensée, devenait pour lui une torture de toutes les minutes. Il sortit presque malade de la lente élaboration de ce fameux *Louis Lambert*, à telles enseignes qu'il alla faire une cure à Aix. Il écrivit le 27 avril 1832, à sa mère : « Ce voyage que tu m'a mis à même de faire, m'était bien nécessaire, j'avais un besoin absolu de distraction. J'étais accablé de la fatigue que m'a causée *Louis Lambert* ; j'avais passé beaucoup de nuits et fait un tel abus de café, que j'éprouvais des douleurs d'estomac qui allaient jusqu'aux crampes. *Louis Lambert* est peut-être un chef-d'œuvre, mais il m'a coûté cher : six semaines d'un travail obstiné. Pour le coup, certains

amis me prendront peut-être pour un homme de quelque valeur (1). »

Quelle triste et cruelle déception devait s'en suivre !

La 1re édition de *Louis Lambert* date d'octobre 1832. Elle parut chez Gosselin dans les *Nouveaux contes philosophiques*, sous le titre de *Notice biographique sur Louis Lambert*. Balzac travailla à son œuvre pendant les mois de juin et juillet de la même année. On peut penser que cette édition ne vit pas le jour sans être précédée d'une multitude d'épreuves (2), toutes modifiées de fond en comble. La seconde édition date de février 1834. Elle parut chez le même éditeur en un petit volume in-18, sous le titre : « Histoire intellectuelle de *Louis Lambert*. » Le *fac-similé* révèle les nombreux remaniements que cette édition subit dans une

(1) Lettre à sa mère, Mme de Balzac. *Correspondance*, p. 134.

(2) Gosselin dut se plaindre des nombreuses corrections faites par Balzac à son *Louis Lambert*, car le romancier lui écrivit qu'il était bien fâché des tracasseries que lui a suscitées *Louis Lambert*, *Corr.*, p. 163.

des rares épreuves qui nous soient conservées. Une 3e édition, profondément changée et datant de décembre 1835, parut chez Werdet dans le *Livre mystique* (2 vol. in 8°). Elle était augmentée des lettres de *Louis Lambert* qui avaient paru pour la première fois dans la *Revue de Paris* d'août 1835. Une 4e édition parut en février 1836 chez le même éditeur. Une 5e édition parut également chez cet éditeur en septembre 1836. Une 6e édition parut en 1842 chez Charpentier (vol. in-12). Une 7e parut en 1846 sous le titre de *Louis Lambert* dans le IIIe tome des *Etudes philosophiques* (1re édition de la *Comédie humaine*, tome XVI chez Hetzel in-8°.) « Toutes ces éditions sont remaniées, écrit le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul dans son remarquable livre *Histoire des œuvres de Balzac*, mais, elles le sont toujours, dans le but de compléter l'ouvrage (1). »

La page 10 de *Louis Lambert* (2) con-

(1) P. 190. 2e édition.

(2) Voir le *fac-similé*, qui est joint à cet ouvrage.

Voici la teneur de l'épreuve de la page 10 (2e édition),

tient la suite immédiate des cinq ou six lignes par lesquelles débute l'ouvrage et cette épreuve de la 2e édition. Voici ces quelques lignes : Nous y respectons les hésitations qu'elles décèlent en plaçant les mots biffés entre parenthèses : « Louis Lambert naquit à Montoire, petite ville du Vendômois, le 20 septembre 1797. Son père exploitait une tannerie de peu d'importance et (voulut, désira) voulut d'abord

telle qu'elle figure sur notre *fac-similé*. Les adjonctions, remplaçant parfois des mots ou des phrases raturées, sont reproduites en italiques : « D'ailleurs, le tanneur et sa femme chérissaient Louis comme on chérit un fils unique et ne le contraignaient en rien. Dès l'âge de cinq ans, l'Ancien et le Nouveau Testament étaient tombés entre ses mains, et ce livre où sont contenus tant de livres avait décidé de sa destinée. Son enfantine imagination comprit-elle déjà *la mystérieuse profondeur des Ecritures ? Pouvait-elle déjà suivre l'Esprit-Saint dans son vol à travers les* mondes ? s'éprit-elle seulement des romanesques attraits *dont abondent* ces poèmes tout orientaux ? ou, dans sa première *innocence*, son âme sympathisa-t-elle avec le sublime religieux *que* des mains divines *ont épanché du ciel dans ce livre*. Le reste de sa vie sera pour quelques lecteurs une réponse satisfaisante à ces conjectures. Un fait résulta de *cette première lecture de la Bible :* « Louis allait par tout Montoire, y quêtant des livres qu'il ». — La phrase se poursuit à la page suivante non reproduite en *fac-similé*.

faire de son fils un tanneur. Le dégoût que cette profession causait à l'enfant et plus encore les dispositions extraordinaires qu'il manifestait pour l'étude (changèrent à son égard le bon plaisir paternel) modifièrent un peu les idées du père. »

Pourquoi Balzac maintient-il sur cette épreuve le mot « voulut » ? Le mot « désira » était-il apparemment trop faible pour exprimer une manifestation de l'autorité paternelle ? Et il faut croire qu'il se repentit d'avoir remplacé « le bon plaisir paternel » par « les idées du père », car dans l'édition définitive l' « arrêt paternel » se trouve substitué aux « idées du père ». Ce qui tend à établir que Balzac, malgré ses nombreux tâtonnements, n'opérait aucun changement d'une façon capricieuse. En l'occurrence, c'est en quelque sorte le pouvoir du *pater familias* des Romains qu'il se proposait comme modèle.

Cependant, cette rigidité sembla fléchir au milieu de nouveaux remaniements. C'est ainsi que tout le début du livre est de nouveau bouleversé dans l'édition défini-

tive, comme on pourra en juger ci-après : « Louis Lambert naquit en 1797 à Montoire, petite ville du Vendômois, *où* son père exploitait une tannerie de médiocre importance et *comptait faire de lui son successeur ; mais les dispositions qu'il manifesta prématurément pour l'étude modifièrent cet arrêt paternel* ».

Décidément, le mot « voulut » était trop énergique. Il fallait trouver un vocable intermédiaire, d'une moyenne force d'expressivité ! Le mot « compta » remplit cette condition. Ce qui paraît avoir déterminé Balzac à mitiger la forme un peu rude de sa pensée, ce sont les exigences de son récit qui ont permis que la volonté du père désarmât devant la vocation du fils. C'est ainsi qu'à la page 10, on peut lire : « D'ailleurs, le tanneur et sa femme chérissaient Louis comme on chérit un fils unique, *et ne le contraignaient en rien.* » Mais il est probable que même le mot « contraignaient » parut encore marqué au coin d'une trop grande exagération, car, dans

l'édition définitive, il fut remplacé par « ne le contrariaient en rien » !

Faisons observer que le début de l'ouvrage était encore tout autre dans la 1re édition. Le voici : « Louis Lambert naquit à Montoire, petite ville du Vendômais, où son père avait une tannerie de peu d'importance. Jacques Lambert *voulait sans doute* faire de son fils un tanneur ; *mais la répugnance de l'enfant pour ce métier désagréable et les dispositions peu communes qu'il montra de bonne heure pour l'étude, changèrent à son égard le bon plaisir paternel.* »

Que d'hésitations !

Beaucoup de corrections faites par Balzac échappent même à une analyse subtile. Et non seulement on remarque dans ses épreuves et au cours des diverses éditions de ses œuvres, de profonds remaniements, mais encore des adjonctions très longues et tout à fait inédites. La page 10 reproduite en *fac-similé* n'a pas même paru dans la première édition et elle fut considérablement modifiée dans l'édition défi-

nitive. Voici, d'après cette dernière, le passage *ne varietur :* « D'ailleurs, le tanneur et sa femme chérissaient Louis comme on chérit un fils unique *et ne le contrariaient en rien. L'Ancien et le Nouveau Testament étaient tombés entre les mains de Louis à l'âge de cinq ans* ; et ce livre, où sont contenus tant de livres, avait décidé de sa destinée. *Cette* enfantine imagination comprit-elle déjà la mystérieuse profondeur des Ecritures, pouvait-elle déjà suivre l'Esprit-Saint dans son vol à travers les mondes, s'éprit-elle seulement des romanesques attraits qui abondent en ces poèmes orientaux ? ou, dans sa première innocence, *cette* âme sympathisa-t-elle avec le sublime religieux que des mains divines ont épanché dans ce livre ? *Pour quelques lecteurs, notre récit résoudra ces questions.* Un fait résulta de cette première lecture de la Bible : Louis allait par tout Montoire, y quêtant des livres qu'il obtenait à la faveur de ces séductions dont le secret n'appartient qu'aux enfants et auxquelles personne ne sait résister. »

Les recherches auxquelles je me suis livré, n'ont eu pour objet qu'une partie des épreuves dont la reproduction accompagne ce livre. La même étude pourrait être consacrée aux Pensées de Louis Lambert que Mlle de Villenoix a recueillies. Elles sont profondément raturées sur l'épreuve du *fac-similé* (marqué p. 95) et furent remaniées jusque dans l'édition définitive. Mais ce travail me mènerait trop loin.

Je crois en avoir dit assez pour démontrer que la grande préoccupation qui présidait aux innombrables corrections de Balzac, c'était le souci de la précision — au risque même d'alambiquer sa pensée. Une autre remarque s'impose encore et peut-être ne manque-t-elle pas d'imprévu : Le manuscrit original de Balzac est écrit de premier jet. Les ratures y sont rares. J'ai pu faire cette intéressante constatation chez le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul qui m'a soumis des romans entiers écrits de la main de Balzac, entre autre *Louis Lambert*. La lettre

moulée seule subissait les profondes modifications qui font l'étonnement des bibliophiles et ont fait le désespoir des typographes. On peut se représenter les avatars nombreux par lesquels sa prose devait passer, quand on songe, comme nous l'avons déjà dit dans un autre chapitre, que *l'Ecole des ménages*, qui ne comportait que trois feuilles in-octavo, coûta 216 fr. de composition, 307.50 fr. de corrections et de remaniements, ainsi que 36 fr. de suppressions (1) !

A ce propos, il nous paraît intéressant de reproduire ce joli et pittoresque croquis dans lequel Théophile Gautier analyse une épreuve de Balzac :

« Des lignes partant du commencement, du milieu ou de la fin des phrases se dirigeaient vers les marges, à droite, à gauche, en haut, en bas, conduisant à des développements, à des intercalations, à des incises, à des épithètes, à des adverbes. Au bout de quelques heures de travail, on eût

(1) *Autour de Honoré de Balzac* par le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul, p. 99.

dit le bouquet d'un feu d'artifice dessiné par un enfant. Du texte primitif partaient des fusées de style qui éclataient de toutes parts. Puis, c'étaient des croix simples, des croix recroisetées comme celles des blasons, des étoiles, des soleils, des chiffres arabes ou romains, des lettres grecques ou françaises, tous les signes imaginables de renvoi qui venaient se mêler aux rayures. Des bandes de papier, celles avec des pains à cacheter, piquées avec des épingles, s'ajoutaient aux marges insuffisantes, zébrées de lignes de caractères fins pour ménager la place, et pleines elles-mêmes de ratures, car la correction à peine faite était déjà corrigée. »

Balzac mourut sous le faix de son puissant labeur. Cette nature d'athlète tomba victime de ses grimoires. Les fatigues cérébrales, les insomnies, les stimulants artificiels de l'esprit l'épuisèrent. Il s'abattit comme un général sur un champ de bataille. Il tenta de realiser ce que le génie peut présenter de plus grand : la poursuite d'une forme irréprochable, d'une

pureté idéale, l'art poussé jusqu'au sacrifice de soi-même.

Une plus belle figure n'aurait pu illustrer les dernières pages que j'ai écrites pour magnifier la conscience et la probité littéraires !

FIN

Appendice

BIBLIOGRAPHIE

(Publications qui ont fourni des matériaux à l'auteur)

Correspondance de Boileau.
Correspondance de Flaubert.
Correspondance de Stendhal.
Correspondance de George Sand.
Correspondance de Balzac.
Nouvelle correspondance de Sainte-Beuve.
Lettres intimes de Stendhal.
Lettres de Doudan.
Cours de littérature de La Harpe.
Littérature contemporaine, par Scherer.
Etudes de littérature, par Scherer.
Derniers essais de critique et d'histoire, par Taine.
Portraits contemporains, par Sainte-Beuve.
Causeries du Lundi, par Sainte-Beuve.
Nouveaux Lundis, par Sainte-Beuve.
Histoire de la littérature française, par Nisard.
Histoire de la littérature française, par Lanson.
Les Contemporains, par Jules Lemaître.
Etudes et Portraits, par Paul Bourget.

Variétés littéraires, morales et historiques, par de Sacy.
Les œuvres et les hommes. Littérature épistolaire, par Barbey d'Aurévilly.
Autour de Honoré de Balzac, par le vicomte de Spœlberch de Lovenjoul.
Histoire des œuvres de Balzac, par le vicomte de Spœlberch de Lovenjoul.
La légende du Parnasse contemporain, par C. Mendès.
Notes et Souvenirs, par Ludovic Halévy.
Notes et Souvenirs, par Mérimée.
Journal des de Goncourt.
Années d'apprentissage, par Cladel.
Souvenirs d'enfance et de jeunesse, par Renan.
Feuilles détachées, par Renan.
Journal d'un poète, par Alfred de Vigny.
Les Confessions de J.-J. Rousseau.
Portrait intime de Balzac, par Werdet.
Léon Cladel en Belgique, par Picard.
Alfred de Musset raconté par sa gouvernante, Adèle Colin.
Souvenirs littéraires, par Maxime Du Camp.
Mérimée et ses amis, par Filon.
Madame de Sévigné, par Caro.
Préface de *Chérie*, par Edmond de Goncourt.
Préface des *Lettres d'un voyageur*, par G. Sand.
Préface de Th. Gautier aux *Fleurs du Mal*, par Baudelaire.

Préface des *Trophées*, par de Hérédia.
Préface des *Ballades françaises* par Pierre Louys.
Préface de Flaubert aux *Dernières chansons* de Bouilhet.
Préface de Guy de Maupassant à *Bouvard et Pécuchet*.
Préface de *Psyché*, par La Fontaine.
Introduction à *Pierre et Jean*, par Guy de Maupassant
Essais de Montaigne.
Les Réfractaires, par Jules Vallès.
Self help, par Smiles.
Profils et grimaces, par Vacquerie.
L'Esprit des lois, par Montesquieu.
Haute éducation intellectuelle, par Mgr Dupanloup.
Les libres penseurs, par Veuillot.
Les Caractères de la Bruyère.
Epis et Bluets, par Ernest Legouvé.
Dux, par Cladel.
Mariette Salomon, par les frères de Goncourt.
Idées et Sensations, par les frères de Goncourt.
Cousine Bette, par Balzac.
Petites misères de la vie conjugale, par Balzac.
Sensations d'Italie, pàr Paul Bourget.
Germe et Poussière, par Léon Daudet.
Discours de réception à l'Académie française, par Loti.
Introduction à la science sociale, par Herbert

Spencer.
La Suggestion dans l'Art, par Souriau.
La Théorie de l'Invention, par Souriau.
La parole intérieure, par Egger.
L'Homme de génie, par Lombroso.
La Philosophie de l'Art en Grèce, par Taine.
L'Education de la volonté, par Payot.
Défense et Illustration de la langue française, par Du Bellay.
Ouvriers et procédés, par Albalat.
Le mal d'écrire, par Albalat.
Indifférences et injustices belges en matière littéraire, par Paul André.
Histoire des réputations littéraires, par Stapfer.
La Rhétorique, par Baron.
L'art d'écrire, par Rondelet.
L'art d'écrire un livre, de l'imprimer et de le publier, par Eug. Monton.
Conseils sur l'art d'écrire, par Lanson.
Stendhal, par Rod.
Essai sur Taine, par Giraud.
Essai sur la Fontaine, par Taine.
Notice sur la personne et les écrits de La Bruyère, par Suard.
Souvenirs intimes de Berryer, par la vicomtesse de Janzé.
Le Figaro.
Le Temps.
Le Journal des Débats.

La Chronique de Bruxelles.
Le Constitutionnel.
La République française.
L'Intransigeant.
La Revue bleue.
La Revue des deux Mondes.
La Nouvelle Revue.
La Revue naturiste.
Le Semeur.
L'Echo de la Semaine.
La Revue universelle.
Dictionnaire international des écrivains du jour, par de Gubernatis.

NOMS CITÉS DANS L'OUVRAGE

A

Adam, 69, 267.
Amicis (de), p. 58.
Amiel, p. 160, 161, 162.
Ampère, p. 225.
André, p. 211.
Albalat, p. 24, 65, 95, 124, 150, 166, 264, 275.
Alembert (d'), p. 50.
Apulée, p. 53, 111.
Aristote, p. 87.
Aquin (Thomas d'), p. 117.
Augier, 83, 234, 277.

B

Balzac, p. 20, 22, 33, 34, 35, 38, 54, 55, 85, 87, 134, 142, 228, 229, 231, 233, 234, 241, 253, 259, 283, 284, 286, 288, 291, 295, 296, 297.
Balzac (Guez de), p. 53.
Barrès, p. 117, 254, 255, 271.
Baron, p. 171, 255, 256.
Barbey d'Aurévilly, p. 39, 231, 234.
Barine (Arvède), p. 239.
Baudelaire, p. 58, 107, 108, 145, 146, 183, 218, 225, 231, 232, 233.
Beaumarchais, p. 126, 149, 150.
Beccaria, p. 36.
Bergerat, p. 226.
Berryer, p. 170.
Bertin, p. 106, 208.
Bismarck, p. 217, 271.
Boileau, p. 50, 54, 136, 159, 172.
Bornier, p. 226.

Bosschot, p. 152, 153.
Bossuet, p. 100, 169, 170, 172, 173, 206, 207, 228, 267.
Bourget, p. 20, 48, 63, 96, 108, 117, 158, 165, 184, 263, 264.
Bouilhet, p. 74, 109.
Brantôme, p. 117.
Brisson, p. 68.
Buffon, p. 36, 37, 38, 96, 163, 179, 228, 257.
Byron, p. 117, 164, 285.

C

Calmette, p. 65.
Caro, p. 140, 179, 228.
Chamfort, p. 199.
Chancel (Ausone de), p. 112.
Chateaubriand, p. 109, 117, 166, 196, 208, 209, 210, 211, 225, 230, 273, 276.
Chenevard, p. 41.
Chénier, p. 32.
Choisy (abbé de), p. 229.
Cicéron, p. 86.
Cladel, p. 58, 59, 63, 107, 108, 165, 225, 242, 267.
Constant (Benjamin), p. 264.
Coppée, p. 225, 226, 238.
Crécy (marquise de), p. 244.
Colin (Adèle), p. 67.
Comte, p. 184.
Condillac, p. 54.
Corneille, p. 100.
Courrier, p. 21, 163, 254.
Cousin, p. 197, 242.
Cujas, p. 230.
Cuvier, p. 38.

D

Daudet (Alphonse). p. 63, 65, 96, 225, 238, 252, 267.
Daudet (Léon), p. 18, 66, 124.
Darwin, p. 230.
Delacolonche, p. 106.
Descartes, p. 229.
Diderot, p. 36, 87, 132, 133, 229, 264.
Doudan, p. 169, 196, 212, 213, 272, 275.

Du Bellay, p. 140, 141.
Duplessis, p. 51.
Du Camp, p. 56, 76, 110, 111, 117, 142, 148, 201, 218.
Dumas, fils, p. 237.
Dumas, père, p. 132, 229, 249.
Dupanloup (Mgr.), p. 168, 272, 275.

E

Egger, p. 131, 132, 277.
Erasme, p. 169.

F

Faguet, p. 65, 84, 141.
Fallières, p. 84.
Fabre, p. 117.
Fénelon, p. 250.
Feuillet, p. 64, 96.
Feydeau, p. 201.
Filon, p. 104.
Flaubert, p. 36, 37, 54, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 85, 87, 109, 110, 111, 117, 124, 125, 126, 127, 134, 147, 148, 151, 165, 166, 200, 201, 202, 234, 254, 255, 258, 260, 262, 263, 265, 266, 267, 271, 276, 277.
Fleury (de), p. 178.
Fontanes, p. 208
Fromentin, p. 134
Fuster, p. 62.

G

Gautier, p. 3, 108, 145, 225, 230, 231, 232, 237, 238, 249, 296.
Giraud, p. 117, 144.
Ghiberti (Lorenzo), p. 269.
Gréard, p. 213.
Gubernatis (de), p. 58.
Guizot, p. 228.
Gœthe, p. 285.
Goncourt (frères de), p. 38, 39, 70, 72, 77, 91, 96, 123, 124, 145, 226, 164, 186, 191, 192, 267, 278.

H

Halévy, p. 82, 88, 162, 226.
Hallays, p. 149, 151.
Haraucourt, p. 225.

Helvétius, p. 36, 99.
Hérédia (de), p. 112.
Hoffman, p. 231.
Homère, p. 171.
Horace, p. 111, 197.
Hugo, p. 3, 22, 114, 141, 152, 156, 163, 184, 185, 187, 188, 189, 220, 221, 222, 230, 243.
Huysmans, p. 237.

J

Janin, p. 40, 86, 87, 251, 253, 276.
Janzé, (vicomtesse de), p. 170.
Joubert, p. 133, 134, 193, 212.

K

Kant, p. 217.
Klopstock, p. 213, 214.

L

Labiche, p. 96.
La Bruyère, p. 51, 52, 88, 122, 148, 155, 157, 267.
La Fontaine, p. 52, 53, 54, 104, 123, 238, 252, 267.
La Harpe, p. 88.
Lamartine, p. 87, 105, 142, 147, 165, 250.
Lamenais, p. 117, 219, 220.
Lanson, p. 87, 89, 96, 160, 194, 254.
Larochefoucauld, p. 51, 52, 253, 267.
Laurent, p. 6, 230.
Le Blond, p. 165.
Leconte de Lisle, p. 63, 112.
Legouvé, p. 49, 205.
Lemaître, p. 45, 183, 226.
Locke, p. 36.
Lemonnier, p. 64, 160, 211.
Le Poitevin, p. 110, 111.
Lesage, p. 90, 276.
Lombroso, p. 218.
Loti, p. 64, 96, 114, 117, 127, 231, 239, 276.
Louys, p. 163.

M

Maine de Biran, p. 50.
Malherbe, p. 152, 159,

197, 255, 258.
Maistre (de), p. 39, 100.
Maizeroi, p. 231.
Martineau (Miss), p. 272, 273.
Massillon, p. 50, 267.
Maupassant (de), 63, 73, 74, 75, 96, 109, 110, 117, 125, 167, 238.
Meaulle, p. 243.
Mendès, p. 62, 225, 230, 250.
Mistral, p. 63, 96, 225.
Meilhac, p. 226.
Mérimée, p. 43, 56, 104, 111, 164, 252, 267.
Michelet, p. 229, 249.
Michel-Ange, p. 270.
Milton, p. 229.
Molière, p. 54, 87, 89, 90, 163, 276.
Montalembert (de), p. 219.
Montaigne, p. 114, 117, 151, 166, 193, 194, 229, 248, 275, 276.
Montesquieu, p. 46, 99, 100, 193, 194, 230, 238.
Mouton, p. 238, 247.
Musset, p. 67, 117, 228, 249, 267.

N

Necker, p. 180.
Nerval (de), 239, 240.
Newton, p. 41.
Nietzche, p. 164.
Nisard, p. 86, 251, 253, 254.
Nodier, p. 148, 226, 227.

P

Pailleron, p. 68, 69, 267.
Pascal, p. 48, 49, 267, 271, 274.
Payot, p. 84.
Peigné, p. 219.
Picard, p. 107.
Planche, p. 235.
Plutarque, p. 117, 194.
Poë, p. 145.
Ponson du Terrail, p. 234.
Pouvillon, p. 117.
Prévost, p. 264, 276.
Prévost-Paradol, p. 251.

R

Rabelais, p. 114.
Racine, p. 54, 166, 171.
Rameau, p. 226.

Regnault, p. 235.
Regnier, p. 255.
Renan, p. 39, 56, 96, 105, 106, 142, 161, 162, 226, 242, 251, 267, 273, 276.
Richepin, p. 225, 226.
Rochefort, p. 222, 239.
Rod, p. 111.
Rondelet, p. 198, 258, 259.
Ronsard, p. 117, 141, 160.
Rousseau (J.-J.), p. 46, 87, 117, 124, 141, 154, 168, 206, 228, 238, 244, 267, 277.

S

Sacy (de), p. 49, 51, 105.
Saint-George de Bouhélier, p. 164.
Sainte-Beuve, p. 10, 46, 55, 97, 103, 129, 143, 144, 180, 181, 183, 203, 204, 208, 267, 273.
Saint-Pierre (Bernardin), p. 117.
Saint-Simon, p. 42, 90, 276.
Saint-Victor (Paul de), p. 145.
Sand (George), p. 57, 87, 96, 101, 126, 237, 249, 251, 254, 260, 263, 264, 266.
Sandeau, p. 205.
Sarcey, p. 24, 83, 144.
Sardou, p. 237.
Scherer, p. 89, 134, 143, 173, 203, 213.
Schopenhauer, p. 274.
Scribe, p. 132.
Schiller, p. 228.
Sévigné (de), p. 147, 179.
Simon (Jules), p. 168.
Smiles, p. 40.
Soulary, p. 96.
Souriau, p. 126, 134, 185, 186, 193, 231, 256, 265.
Sophocle, p. 171.
Spencer, p. 101, 102.
Spoelberch de Lovenjoul (de), p. 20, 35, 283, 284, 289, 295.
Spronk, p. 241.
Stapfer, p. 213.
Stendhal, p. 38, 43, 44, 103, 111, 129, 147, 253, 254.

Suard, p. 148, 151, 157, 158.
Sully-Prudhomme, p. 63, 133, 152, 153.

T

Taine, p. 33, 34, 35, 97, 98, 112, 117, 123, 142, 144, 145, 156, 164.
Thiers, p. 82, 83, 88, 277.
Thiry, p. 187.
Théophile, p. 255.
Théophraste, p. 52.
Tissot, p. 70.
Tolstoï, p. 232.

U

Uzanne, p. 178.

V

Vacquerie, p. 26, 179, 256, 272.
Vallery-Radot, p. 49.
Vallès, p. 150, 235.
Verlaine, p. 240.
Veron, p. 204.
Veuillot, p. 44, 45, 56, 87.
Vigny (de), p. 165, 180, 181, 182, 183.
Villemain, p. 242, 276.
Villiers de l'Isle-Adam, p. 240.
Virgile, p. 171.
Voltaire, p. 37, 88, 114, 145, 154, 206, 253, 264.
Voiture, p. 50, 53.

W

Walckenaer, p. 99.
Werdet, p. 55, 289.
Wyronboff, p. 184.

Y

Young, p. 117.

Z

Zola, p. 25, 40, 43, 75, 58, 65, 75, 96, 117, 126, 128, 164, 170, 189, 196, 200, 225, 238, 267.

TABLE DES MATIÈRES

Reproduction d'une épreuve corrigée par Balzac

PRÉFACE par Camille Lemonnier 1

INTRODUCTION 15

I. — Patience et Labeur. 31

II. — Quelques réflexions. 81

III. — De l'influence des maîtres sur l'art d'écrire. 95

IV. — Les causes du Labeur. 121

V. — Le Labeur de la Préparation. 139

VI. — Le Labeur de l'Exécution. 177

VII. — De quelques habitudes et manies . . . 217

VIII. — Le conflit entre les laborieux et les non-laborieux 247

IX. — Considérations sur une épreuve de Balzac. 283

BIBLIOGRAPHIE 301

NOMS CITÉS 307

FIN DE LA TABLE

Saint-Amand (Cher). — Imprimerie BUSSIÈRE.

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of O
Date Due

a39003 002553310b

IRREPARABLE
IRREPARABLE